Id. II. 28. h.

DENKMALE
DEUTSCHER KUNST

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS

BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ACHTER BAND.

I. ABTHEILUNG: BAUKUNST,
25 TAFELN UND 61 SEITEN TEXT.

II. ABTHEILUNG: BILDNEREI,
8 TAFELN UND 19 SEITEN TEXT.

III. ABTHEILUNG: MALEREI,
17 TAFELN UND 26 SEITEN TEXT.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1863.

Art 9 11/8

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

BIBLIOTHECA

ACHTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1863.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

INHALT ZUM ACHTEN BANDE.

I. BAUKUNST.

Seite

Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf am Rhein, mit 3 Bildtafeln. 1
Die Schlosskirche zu Quedlinburg, mit 1 Bildtafel. 9
Die Klosterkirche zu Breitenau, mit 2 Bildtafeln. 13
Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, mit 3 Bildtafeln. 15
Das Rathhaus in Cöln, mit 1 Bildtafel. 21
Das Sacramenthäuschen im Dom zu Kaschau, mit 1 Bildtafel. 23
Die St. Willibrordskirche zu Echternach, mit 1 Bildtafel. 25
Der Dom zu Soest, mit 1 Bildtafel . 29
Die Marienkirche zur Wiese in Soest, mit 2 Bildtafeln. 33
Der Dom zu Halberstadt, mit 3 Bildtafeln. 37
Das Münster in Strassburg, mit 3 Bildtafeln. 43
Das Heidelberger Schloss, mit 2 Bildtafeln und 1 Holzschnitt. 53
Die Abteikirche Grossmartin in Cöln, mit 2 Bildtafeln und 1 Holzschnitt. 59

II. BILDNEREI.

Das Hochaltarwerk im Dom zu Schleswig, von Hans Brüggemann; mit 4 Bildtafeln. 1
Altarwerk in der Kirche zu Tribsees, mit 1 Bildtafel. 9
Der grosse Kurfürst auf der langen Brücke in Berlin, mit 1 Bildtafel. 13
Der Hochaltar in S. Wolfgang von M. Pacher, mit 1 Bildtafel. 15
Taufbecken im Dom von Hildesheim, mit 1 Bildtafel. 17

III. MALEREI.

Das Altargemälde in der Marienkirche zur Wiese in Soest, mit 2 Bildtafeln. 1
Das Altarwerk von Dierk Stuerbout in der St. Peterskirche zu Löwen, mit 5 Bildtafeln. 5
Madonna von Matthias Gruenewald, mit 1 Bildtafel. 11
Der St. Johannes-Altar von H. Memling in Brügge, mit 5 Bildtafeln. 13
Der Altar der H. Elisabeth im Dom zu Kaschau, mit 1 Bildtafel. 17
Das Rosenkranzfest von A. Dürer, mit 1 Bildtafel. 19
Wandgemälde von Güffens und Swerts in Antwerpen, mit 1 Bildtafel. 23
Der Hochaltar von S. Wolfgang, von M. Pacher; mit 1 Bildtafel. 25

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

DIE DOPPELKIRCHE
ZU SCHWARZRHEINDORF AM RHEIN.*)

Mit drei Bildtafeln.

Unterhalb Bonn am linken Ufer des Rheines, dem Ausfluss der Sieg schräg gegenüber zwischen Gärten, Wiesen und Feldern, liegt das Dorf Schwarzrheindorf mit seiner für die deutsche Baugeschichte höchst merkwürdigen romanischen Doppelkirche, einem Gebäude, das nach Art der Doppelcapellen von Landsberg, Freiburg a. d. U. u. A. (Denkmale Bd. I u. VII), zwei unter sich verbundene Kirchen in zwei Stockwerken über einander enthält. Die Lage ist auch in landschaftlicher Beziehung anziehend, mit der Aussicht auf die ins Hügelland von Siegburg aufsteigende Ebene und dem breiten, im Süden von der malerischen Gruppe des Siebengebirges abgeschlossenen, jetzt durch Schiffahrt so vielfach belebten Rheinstrom.

Der Ort gehörte einst der Familie Wied, und ein Mitglied derselben, der Domprobst und nachmalige Erzbischof von Cöln, Arnold von Wied, erbaute daselbst die jetzt noch erhaltene Kirche, die er bereits 1151, in demselben Jahr, in welchem er auf den erzbischöflichen Sitz gehoben wurde, einweihen konnte. Die im Erdgeschoss befindliche, in Stein eingegrabene, leider an einzelnen Stellen verletzte Urkunde, durch die wir über Jahr und Tag und Theilnehmer der Einweihung, sowie über die heiligen Schutzpatrone der Kirche, zuverlässige Nachricht haben, lautet in deutscher Uebersetzung: Geschichte.

„Im Jahre der Menschwerdung des Herrn 1151 am 8. Mai**) ist diese Kapelle geweiht worden durch den ehrwürdigen Bischof Albert von Meissen, sowie durch den ehrwürdigen Bischof Heinrich von Lüttich, zu Ehren des H. Clemens, Martyrer und Papst, Nachfolger des H. Petrus des Apostelfürsten; der Altar links zu Ehren des H. Laurentius des Martyrers und aller Bekenner, der Altar rechts aber zu Ehren des H. Stephanus des Protomartyrers und aller Martyrer; der mittlere Altar zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus: der Altar der obern Capelle aber zu Ehren der H. Mutter des Herrn, der Jungfrau Maria und des Evangelisten Johannes, durch den ehrwürdigen Bischof Otto von Freising, Bruder Konrads des römischen Königs, wobei zugegen dieser König selbst, Arnold frommen An-

*) Benutzt wurde: die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf von Andr. Simons. Bonn, 1846.

**) An dieser Stelle ist der Stein verletzt, so dass man über den Tag verschiedener Meinung ist. Simons sagt: „Durch die Stelle bei Otto v. Freising (Vit. Friderici I. 62), durch den Todestag Erzb. Arnolds I. des Vorgängers Arnolds v. Wied (Necrologium Xantenense bei Binterim und Moor, Erzdiöc. Cöln: III. Non. April.), durch Epist. Wib. 303, durch eine Urkunde Conrads (Bondam I. 202 f. Martene Coll. ampl. II. 456 ff.), ist das Datum der Weihung mit grösster Bestimmtheit zwischen den 15. April und 17. Mai festgestellt, und sowohl der aus jenen Nachrichten hervorgehenden geschichtlichen Wahrscheinlichkeit, als den auf dem Steine erhaltenen Spuren nach entscheide ich mich für den 8. Mai.“

denkens, der Gründer, damals erwählter Erzbischof für die cölnische Kirche, wobei auch zugegen der ehrwürdige Wibald, Abt zu Corvey und Stablo, Walter Dechant beim Dom zu Cöln, Gerhard Probst und Archidiaconus zu Bonn, der ehrwürdige Abt Nicolaus zu Siegburg, ausserdem noch viele Personen, namentlich viele Edle sowohl als Ministerialen. Sie ist auch dotiert worden durch selbigen Gründer und durch dessen Bruder Burchard von Withe, und durch dessen Schwester Hathewiga, Aebtissin von Essen und Gergisheim und durch dessen Schwester Hizecha, Aebtissin von Wileka, mit einem Gute zu Rulistorf sammt allem Zubehör, Aeckern, Weinbergen, Häusern. Amen.“*)

Diese Urkunde ist vom Jahre 1156, wahrscheinlich kurz nach dem am 11. Mai erfolgten Tode des Gründers, da desselben als eines Verstorbenen gedacht wird, und von Schenkungen nur von Rülsdorf, nicht aber auch von Beuel, Honnef, Schweinheim, Mehlem und Soeven die Rede ist, die doch in einer Urkunde des Kaisers Friedrich aus Regensburg vom September desselben Jahres als von Arnold und seiner Schwester Hedwig geschenkte Güter der Kirche aufgeführt sind.

Schon bei seinem Leben hatte Erzbischof Arnold die Kirche von Schwarzrheindorf für sich zur Grabstätte auserlesen, und sie seiner Schwester, der Aebtissin Hedwig von Essen, übergeben, und diese widmete sich ihr mit grossem Eifer. Sie vergrösserte sie, vermehrte ihre Einkünfte, errichtete auf ihre Kosten ein damit verbundenes Frauenstift, und übergab Stift und Kirche dem bischöflichen Stuhl von Cöln. Als erste Aebtissin ward Hedwigs Schwester Sophia eingeweiht, eine zweite Schwester, Seburg, wurde Decanin.

Nähere Angaben enthalten zwei Urkunden des Erzbischofs Philipp von Cöln zu Gunsten der Stiftung Schwarzrheindorf. In der ersten vom J. 1173 berichtet derselbe, „dass sein Vorgänger Arnold auf seinem väterlichen Erbe Rheindorf mit grossen Kosten und eifrigster Sorge eine Kirche erbaut habe zu seinem und seiner Verwandten Seelenheil und zum Denkmal für künftige Zeiten. Diess Werk übertrug er für den Fall, dass ihm irgend etwas zustiesse, seiner Schwester Hedwig, zur treuen Vollendung. Nach seinem Tode nun unterzog sich genannte Schwester unverdrossen dem ihr anvertrauten Werke und täuschte nicht die Erwartungen und Wünsche ihres Bruders. Denn mit noch grösserm Aufwande, mit noch grösserm Eifer und einer Ausdauer, wie sie dem weiblichen Geschlechte nicht eigen zu sein pflegt, vergrösserte sie die Gebäude vorbesagten Ortes und bereicherte die Kirche mit verschiedenen Gerechtsamen.“

In der andern Urkunde vom J. 1176 heisst es: „Nach dem Tode Arnolds widmete auch sein Bruder Burchard jenen Ort dem Herrn und gestattete, dass dort ein Kloster errichtet wurde. Seine Schwester Hedwig, Aebtissin von Essen, welcher Arnold noch bei Lebzeiten, weil er nächst Gott niemandem mehr vertraute, jene Kirche übertragen hatte, vergrösserte darauf vorbesagte Kirche und fügte aus eignen Mitteln ein Kloster hinzu.“**).

*) Eine genaue Copie der lateinischen Inschrift bei Simons a. a. O. Taf. 9.

**) Beide in lateinischer Sprache abgefassten Urkunden bei Simons a. a. O. S. 36 f.

Im sogen. Truchsesskriege und später im dreissigjährigen durch den Schweden-General Baudissin 1632 vielfach beschädigt, erlitt die Kirche unter Erzbischof Clemens August 1747 einige Renovationen und fand erst in unsern Tagen wieder die gehörige Beachtung und Herstellung, nachdem sie lange vernachlässigt, als Magazin, selbst als Pferdestall benutzt worden war.

Der äussere Anblick, wie Taf. 1 ihn von der Südseite wiedergibt, sagt uns sogleich, dass wir es mit einem sehr eigenthümlichen Bauwerk zu thun haben. Es stellt sich uns in drei engverbundenen und dennoch sehr verschiedenartigen Massen dar. Die untere Abtheilung, welche nach oben mit einer fast ringsumlaufenden offenen Arcadengalerie mit Zwergsäulen und deren Dach abschliesst, ist in hohem Grade einfach, schmucklos, massenhaft; die zweite, obere, mit der Hälfte ihrer Umfassungsmauern von der Bekrönung der ersten, unteren, umschlossen, gewinnt durch Lessinen und Bogenfries ein leichteres Ansehn; die dritte wird von einem viereckten Thurm mit Pyramidalhelm gebildet, der aus der Kreuzung aufsteigt, und dessen schwere Mauermassen durch Lessinen, Mauerblenden, Bogenfriese und Koppelfenster wenigstens für das Auge höchst mögliche Leichtigkeit zu gewinnen suchen, obschon der obere horizontale Abschluss diesen Eindruck wiederum schwächt. Der Charakter der Kirche als einer Doppelkirche stellt sich augenscheinlich sehr entschieden in dieser Anordnung dar; zugleich aber erkennen wir auch, dass die Unterkirche mit ihrem sehr spärlichen Licht eine Grabkirche ist und die düstern Räume einer Krypta vertritt, die hier gegen das Herkommen des romanischen Styls, in welchem das Gebäude aufgeführt ist, fehlt. Aeusseres.

Zwei Thüren, eine an der Südseite, eine am Querschiff der Nordseite (Grundriss B. m. l.) führen in die Unterkirche. Der äussern Schmucklosigkeit entspricht auch das Innere insofern, als weder Säulen, noch architektonische Zierrathen irgend einer Art hier angebracht sind. Nur die Pfeiler mit ihren Kämpfern, die Gewölbe darüber und die in den sehr dicken Mauern angebrachten Nischen bringen in die Einförmigkeit der schweren Massen einige Abwechslung. Die Gesammtanlage erscheint ebenso glücklich, als für eine Grabcapelle charakteristisch. Aber im Einzelnen macht mancher Theil einen befremdlichen Eindruck. Es verletzt das Auge des Baukünstlers mit Recht, wenn die Wölbungen der kleinen Nischen an der Ostseite in die Halbkuppel einschneiden und diese damit um ihre volle Geltung bringen (s. Taf. 2 den Längen-, Taf. 3 den Querdurchschnitt der untern Kirche r); ebenso unschön sind die elliptischen Bogenwölbungen auf den kürzern Seiten der rechtwinkligen Kreuzgewölbfelder (Taf. 1 Grundriss B. d. Taf. 3 Querdurchschnitt s), und es wäre der Zweck, die gleiche Höhe mit den Bogen der längern Seite zu gewinnen, richtiger erreicht worden, wenn der Architekt gestelzte Rundbogen genommen hätte. Auch die Rundbogensegmente, mit denen im Norden und Süden das Querschiff anstatt mit Rundbogen abschliesst (Taf. 1 B. e e'), gehören nicht zu den architektonischen Schönheiten der Capelle. Unterkirche.

Im Westen sehen wir zwei grössere Gewölbfelder das eigentliche Langhaus bilden, dessen unmittelbare Verbindung aber mit der Ostseite durch drei in den engern Raum (f des Grundrisses B und Längendurchschnitts A auf Tafel 2) gestellte Säulen mit verschobenen Bogen gehemmt ist. Weder diese dünnen Säulen, denen eine schwere Gewölblast aufgebürdet

ist, noch die verschobenen Bogen, noch endlich die weniger exacten Bauformen in der Abtheilung bc stehen in Uebereinstimmung mit der östlichen Abtheilung.

In dieser sind übrigens neuer Zeit sowohl Bemalungen als Malereien zum Vorschein gekommen, die für die Abwesenheit architektonischen Schmuckes gewiss als Entschädigung hingenommen worden, und die wir auch jetzt noch als geschichtliche Denkmale mit Achtung zu betrachten haben.*)

Oberkirche. Zur Oberkirche führt eine an der Südseite angebaute Treppe (s. Taf. 1., auch Taf. 2. B. g. C. g.) und im Innern eine Wendelstiege (Taf. 2 A B h). Den Grundriss derselben sieht man auf Taf. 2 C, den Längendurchschnitt auf Taf. 2 A α β γ, den Querdurchschnitt auf Taf. 3 A a. Die unmittelbare Verbindung zwischen der obern und untern Kirche war durch eine weite achtseitige Oeffnung (Grundriss B i) bewerkstelligt (welche jetzt geschlossen ist).

Auch die Oberkirche entbehrt beinahe allen Schmuck architektonischer Formen, ja ihre Wände sind glatter, ein- und gleichförmiger, als die der Unterkirche. Nur die höhern Wölbungen, die Kuppel über dem Kreuz, die grössern und mannichfacher geformten Fenster geben ihr ein auszeichnendes, leichteres, lichteres Aussehen. Allerdings sind auch Gesimse und Sockel der Pfeiler von besonderer Schönheit, und vier Ecksäulen von schwarzem Marmor stehen im Altarraum (Taf. 2 C a).

Galerie. Ihren Hauptschmuck aber hat die Oberkirche nach aussen verlegt, in die Galerie, die nahebei das ganze Gebäude umgibt. Die Anlage sehen wir im Grundriss (Taf. 2 C) und ihre Wirkung in der perspectivischen Ansicht (Taf. 1). Sie ist zugleich die Krone der Unterkirche und das Fussgestell der obern; mit ihren Säulen und Arcaden bildet sie die schönste Zugabe der Kunst und öffnet zugleich die Aussicht ringsum in die Natur, in entzückende Nah- und Fernsichten.

Zum Behuf grösserer Festigkeit wechseln in grössern und kleinern Zwischenräumen Mauerflächen mit den Säulen ab, und sind dann an den Kanten mit Ecksäulen versehen; auch sind bei grössern Zwischenräumen zwischen einzelne Säulen gekoppelte gestellt, wie Fig. B auf Taf. 3. In den Sockel- und Capitälformen herrscht unter Beobachtung des Grundtypus (der attischen Basis und des Würfelcapitäls) eine unbeschränkte Mannichfaltigkeit; sowohl die Eckdeckblätter der Säulenfüsse, als die Verzierungen der Capitäle sind unter sich so verschieden, dass kaum zwei dasselbe Ornament haben, und dass eine reiche Abwechslung von Pflanzen-, Thier- und Menschengebilden stattfindet.

Die eigenthümlichste Gestalt haben indess die Capitälaufsätze oder Kämpfer erhalten, denen die Vermittlung zwischen Bogen und Säulen zugefallen (Taf. 3 B). Gleichviel ob einzeln, oder gekoppelt, haben sie die Gestalt eines ziemlich flachen, mit der Spitze nach unten gekehrten gleichschenkligen Dreiecks, das auf einer über der Deckplatte des Capitäls liegenden Wulst aufliegt und so den Druck der Mauerbogenlast gleichmässig auf die Säule

*) Durchzeichnungen nach den Figuren bewahrt das Berliner Kupferstichcabinet.

leitet. Die Kanten des Kämpfers sind einfach abgefasst und die obern Schmalseiten mit einem Rundstab verziert, die breiten Flächen durch ein Stäbchen getheilt. Auch an dem äussern Abschluss der Galerie hat sich die Verzierungslust des Baumeisters bethätigt, indem hier das Hauptgesims in Form von Flechtwerk von feinprofilierten Tragsteinen unterstützt wird.

Von besondrer Bedeutung für die Baugeschichte ist der in die Augen fallende Unterschied zwischen der Ost- und der Westseite der Kirche, so dass letztre geradezu als eine spätere Zuthat erscheint. Nun haben wir schon oben, in der Geschichte der Kirche gesehen, dass Hedwig, die Schwester des Gründers, nach dessen Tode dieselbe vergrössert habe. Worin bestand diese Vergrösserung und war eine wesentliche Veränderung des Gebäudes damit verbunden? Die strengen, sachkundigen Untersuchungen von Simons geben darüber vollkommen genügenden Aufschluss.

Das Endergebniss ist, dass der ganze von den vier Säulen bei f des Grundrisses B westlich gelegene Theil nicht mehr zum ursprünglichen Bau gehört und somit die durch Hedwig unternommene Vergrösserung ist. Vor dieser Vergrösserung schloss die Kirche hier mit einer Halbkreisnische (i k) ab, wie in Osten, die durchbrochen wurde, um eine Verbindung mit dem Anbau zu gewinnen.

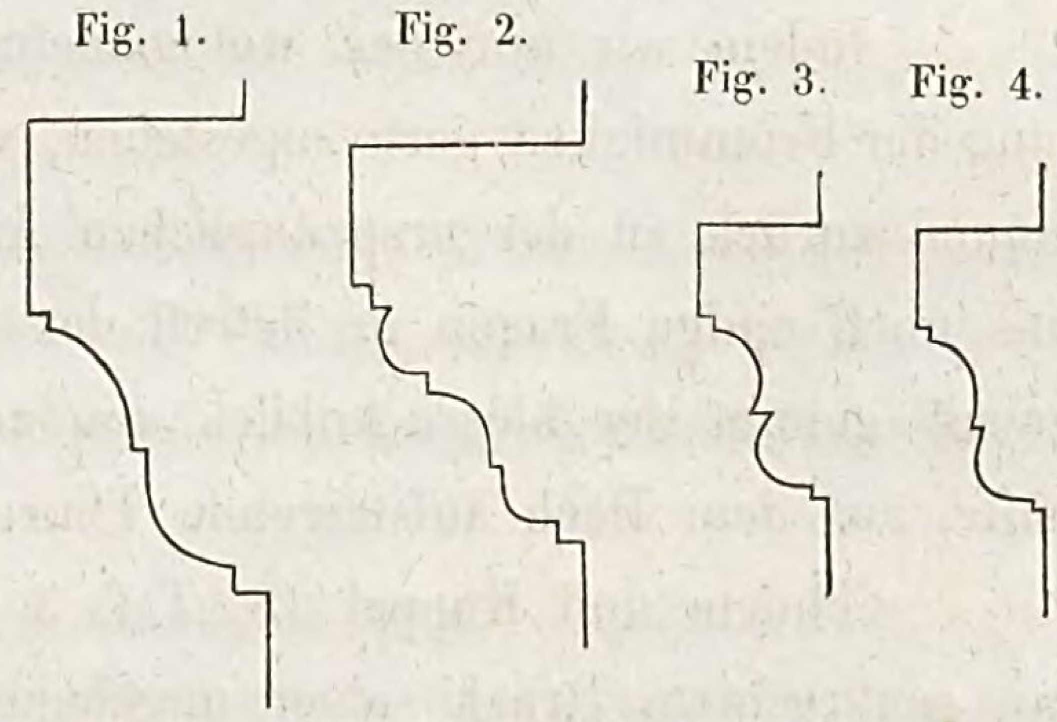
An der nördlichen Aussenseite (Grundriss C) sehen wir die Galerie nur bis ungefähr zu dem Punkt fortgeführt, wo der bezeichnete Anbau beginnt; auch tritt hier an der Unterkirche die Stärke der Mauer um die ganze Breite der Galerie zurück (Grundriss B) und bildet nur noch die gleichstarke Unterlage für die Mauer der Oberkirche.

An der nördlichen, wie an der südlichen Aussenseite finden sich an derselben Stelle der Scheidung jene breiteren Lessinen, die beim ursprünglichen Bau die Eckpfeiler bildeten. Der Bogenfries und die Consolen des Anbaues unterscheiden sich von den ältern durch Ungleichheit und Vernachlässigung der Form; auch durch ein anderes Baumaterial (Trass, statt Trachyt).

Sehr deutlich ist ausserdem an der Südseite die Grenze des alten und neuen Baues bezeichnet durch den Eckstein (q des Grundrisses B) neben der Thüre m. Es ist der Eckstein des alten Sockels und man kann (s. Taf. 1) den frühern Mauerabschluss noch ein Stück in die Höhe verfolgen, bis er unter der Tünche verschwindet.

Die sechs Säulen der Galerie darüber sind aus schwarzem Marmor gehauen und mit halbconcaven Capitälen versehen, die übrigen Säulen der Galerie bestehen aus Mainzer Grobkalk und haben Würfelcapitäle.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



An der Westseite ist das verwendbare Material der ursprünglichen Westseite verwendet worden, die Säulen der Galerie und die Trachytquader des Bogensimses; die Eckpfeiler dagegen sind neu.

Im Innern muss vornehmlich der Unterschied der Gesimsprofile auffallen. Die beigefügten, schöngezeichneten und reingeschwungenen Profile 1 u. 2 gehören der Ober- und Unterkirche des östlichen, die plumpen und gefühllosen 3 u. 4 der

Westseite an. Gleicherweise von einem durchaus neuen, schon ins Gothische hinüberspielenden Formgefühle belebt sind die Verzierungen der Capitäle an den schlanken Säulen zwischen der östlichen und westlichen Abtheilung Taf. 3 Fig. C. D.

Zu all diesen sprechenden Merkmalen einer durch die Vergrösserung herbeigeführten Veränderung des ursprünglichen Baues kamen sodann bei einer von Simons unternommenen Ausgrabung die vollständigen Fundamente der ehemaligen westlichen Façadenmauer mit der Steinpflasterung davor zum Vorschein. Bei einer Ausgrabung an der äussern Nordseite fand sich auch noch das Fundament des Eckpfeilers der ursprünglichen Westseite (Grundriss B. x).

Dass auch der Thurm in seiner jetzigen Gestalt nicht dem ursprünglichen Plane angehört, ist wohl ziemlich klar. Das oberste Stockwerk mit seinen gedrückten Fensterbogen (Taf. 3 Durchschnitt), vornehmlich aber der horizontale Abschluss stimmen nicht zu der Anlage des untern Geschosses. Wohl mag Simons das Richtige getroffen haben, wenn er an der Stelle des jetzigen Helmes einen viergiebligen Abschluss, aus dem die Pyramide aufsteigt, als den ursprünglichen Plan annimmt.

Nach diesem ursprünglichen Plan würden wir eine Kirche nach griechischen Vorbildern vor uns haben, in gleicharmiger Kreuzform und nur verlängertem Chor, ähnlich wie das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, selbst gewissermässen wie S. Vitale daselbst oder die Mariencapelle Carls d. Gr. in Aachen (Denkmale Bd. III.), mit halbkreisrundem Abschluss in Osten und mit rechtwinkliger Westfront.

Unverkennbar ist diese Anlage in sich abgerundeter, harmonischer, als die Vergrösserung, und ganz besonders passt der schwere Thurm mehr zu dem griechischen Plan als Mittelpunkt, während er bei der Form des lateinischen Kreuzes der Ostseite eine unverhältnissmässige Last auflegt.

Was aber ganz besonders auffallen muss, das ist die Verschlechterung der Form in einer Zeit so lebendiger Entwickelung. Denn grade gegen Ende des zwölften Jahrhunderts finden wir überall den Schönheitssinn in den Werken der Baukunst in so frischer Durchbildung begriffen, theils durch das Studium der Antike, theils durch den Aufschwung zu einem neuen Styl belebt, dass wir Anzeichen des Verfalls, wie sie hier sowohl in den Formen als in der Technik sich zeigen, fast nirgends sonst begegnen.

Indem wir nun der wohlgemeinten Vergrösserung ihr unbestreitbares Recht als Stiftung der Frömmigkeit gern zugestehen, wenden wir uns doch mit unserm Kunstinteresse noch einmal zurück zu der ursprünglichen Anlage des Reichskanzlers und Erzbischofs Arnold, um uns noch einige Fragen in Betreff der Construction seines Gebäudes zu beantworten. Denn gewiss genügt der blosse Anblick von aussen (Taf. 1), um Zweifel zu erregen, ob der massenhafte, aus dem Dach aufsteigende Thurm auch wirklich hinlängliche Stützpunkte habe?

Thurm und Kuppel (S. Taf. 3 den Querdurchschnitt) lasten auf der Mitte, ersterer mit senkrechtem Druck seiner ungeheuern Mauermassen, die Kuppel ausserdem durch Seitenschub. Den Stützpunkt für die Last des Thurmes bilden die vier Mauerpfeiler des mittlern Quadrats (Taf. 2 Grundriss B. n), nach denen der Druck vermittelst dreier Rund- und eines

Spitzbogens (Taf. 3 Querdurchschnitt r s) und der darunter befindlichen Pfeiler der Oberkirche hingeleitet wird. Die Kuppel wird von vier starken Gurtbogen getragen (Taf. 3 Durchschnitt t); die Vermittlung aber zwischen der runden Kuppel und dem Viereck, über dem sie sich wölbt, wird durch in den Ecken aufgeführte Achtelsgewölbe, Pendentifs (u) gebildet. Das auf diese Weise entstehende Achteck (Taf. 2 Grundriss C. u) wird von der Kuppel unberücksichtigt gelassen, indem sie ihren Kreis in seine Form mit Leichtigkeit einsetzt.

Die Pfeiler sind (wie der Grundriss C. Taf. 2 sehen lässt) durch die Umfassungsmauern der Kreuzarme mit hinlänglichen Widerlagern versehen, in Osten wird der Schub noch auf die Rundung des Chorabschlusses hingeleitet. Die Kuppel drückt am stärksten auf die Scheitelpunkte der Gurtbogen unter ihr. An dieser Stelle aber legen sich die Gewölbfelder der angrenzenden Kreuzgewölbe mit ihrer ganzen Breite entgegen und heben den Schub auf, der ihnen von dort droht (s. den Durchschnitt Taf. 2 und Taf. 3); an der Ostseite aber verstärkt die Halbkuppel der Chornische den Gegendruck, die durch die starken Umfassungsmauern und durch die Galerie mit ihrem Tonnengewölbe ausreichend vor dem Weichen gesichert ist (s. den Längendurchschnitt auf Taf. 2). Hier sehen wir zugleich noch eine constructive Bedeutung der Galerie als Verstärkung der Umfassungsmauer der Oberkirche und vermittelndes Glied zwischen dieser und der nothwendig stärkern Umfassungsmauer der Unterkirche.

Noch ein besondrer Umstand verdient Beachtung, der auf dem Querdurchschnitt (A Blatt 3) deutlich zu erkennen ist. Die Giebelmauern g stehen nicht senkrecht, sondern haben eine Neigung nach innen, und zwar um dem Schub der Gewölbdecken zu begegnen, die, wie man sieht, nicht horizontal liegen, sondern nach innen aufsteigen. Als Ursache dieser Construction stellt sich die dadurch gewonnene Verstärkung des Gegendrucks gegen den Schub des Kuppelgewölbes heraus. Auch die untern Gewölbdecken steigen nach innen auf, haben aber in der sehr starken Umfassungsmauer ein ausreichendes Widerlager.

Abgesehen demnach von den durch die Aebtissin Hedwig bewirkten Abänderungen haben wir in der Kirche von Schwarzrheindorf das Beispiel eines Centralbaues vor uns, wie er im Abendland nicht ursprünglich, wenigstens nicht besonders üblich war. Vielmehr gehört eine solche Anlage dem Orient und ist eines der sprechendsten Merkmale byzantinischer Kirchen. Insofern ist die Frage: wie Erzbischof Arnold wohl auf diese Anlage verfallen sein mag? nicht ganz müssig.

Nun sagt uns die Geschichte, dass Arnold Reichskanzler unter Kaiser Konrad II. war, und Urkunden bestätigen, dass er 1147 diesen Fürsten auf seinem Kreuzzug begleitete.*) Er folgte ihm auch nach Constantinopel, wohin Kaiser Manuel den Kaiser Konrad eingeladen,

*) Otto Fris. V. Frid. I. 58: Conradus habens adhuc in comitatu Arnoldum cancellarium. Und Abt Wibald schreibt an die Aebtissin Hedwig von Essen, die Schwester Arnolds: quando abest germanus tuus, regiae curiae cancellarius Peregrinatur ille quidem et bajulat crucem suam et sequitur Christum, Jerosolymam petens in comitatu et obsequio carissimi domini sui et nostri, Rom. regis Conradi. Ep. Wib. 79. In einem Briefe an Wibald schreibt Arnold selbst: Ego a Hierosolyma rediens.

und blieb fast drei Monate dort. Selbst nach der zweiten Rückkehr aus Syrien, wohin Konrad im März 1148 gezogen, scheint Arnold mit dem Kaiser den Winter in Constantinopel zugebracht zu haben. Jedenfalls kehrte er erst zu Pfingsten 1149 mit ihm nach Deutschland zurück.

Fällt nun in diese Zeit der Beginn des Baues von Schwarzrheindorf, so sind Anklänge an den Orient sehr erklärlich; die Einweihung 1151 setzt keineswegs voraus, dass die ganze Kirche bereits vollendet war; und Arnold lebte auch nach der Zeit noch so lange, um seinen Bauplan vollkommen zu Ende geführt zu haben.

Was aber die gewählte Form einer Doppelkirche betrifft, so glaube ich nicht, dass die Motive dafür in Constantinopel zu suchen sind. Die ausgesprochene Bestimmung der Unterkirche, dem Stifter und den Seinen zur Grabcapelle zu dienen, erinnert zu lebhaft an die Anlage von Krypten, dass wir hier um so eher daran denken können, als eine wirkliche Krypta fehlt. Die Einrichtung des Gebäudes als Doppelkirche scheint schon in Rücksicht auf das damit zu verbindende Frauenstift getroffen worden zu sein, um für die Nonnen einen sicher abgeschlossenen Raum zu haben.

DIE SCHLOSSKIRCHE ZU QUEDLINBURG.*)

Hierzu eine Bildtafel.

In Quedlinburg am Fusse des Harzgebirges hatte König Heinrich I. eine Pfalz. Sie scheint sein Lieblings-Aufenthalt gewesen zu sein: denn er erwählte sich ihn auch zu seiner ewigen Ruhestätte. Auf dem Reichstage zu Erfurt 935 — 936 berieth er sich mit seiner Gemahlin Mathilde und den sächsischen Grossen über die Gründung eines mit einer frommen Familienstiftung verbundenen Erbbegräbnisses zu Quedlinburg, und erbaute demzufolge die dortige Kirche, die er dem h. Petrus weihte. Ihr Bau muss vor der genannten Zeit bereits in Angriff genommen worden sein, da Heinrich, nach seinem im Julius 936 plötzlich erfolgten Tode zu Memleben, nach Quedlinburg gebracht und vor dem Altar in der Kirche des h. Petrus begraben worden ist. Da nach dem Calendarium der Kirche der 29. December als Tag der Weihe verzeichnet steht, so dürfte die Kirche am Schluss des Jahres 936 als vollendet anzunehmen sein. Das Kloster aber (ein Frauenstift) wurde von der Königin Mathilde erbaut.**)

Geschichte. 935 — 936. 936.

Unter der Aebtissin Mathilde, der Enkelin Heinrichs ward 997 eine Erweiterung der Kirche vorgenommen, die nun bald als dem H. Petrus, bald als dem H. Servatius geweiht aufgeführt wird. Diese erweiterte Kirche wurde am 10. März 997 eingeweiht; aber bereits 1021 fand eine nochmalige Einweihung statt. Ein Brand im Jahr 1070 veranlasste eine so umfassende Restauration, dass am dritten Pfingsttage (4. Junius) im J. 1129 im Beisein Kaiser Lothars die Kirche von Neuem feierlich geweiht wurde. — Nach einer langen Zwischenzeit erfuhr die Kirche erst unter der Aebtissin Jutta, im J. 1320, eine bauliche Veränderung, in dem Aufbau des jetzigen Chors. 1511 brannte der Kirchenstuhl der Aebtissin Hedwig ab, aber ohne Schaden für das Gebäude, das aber zweimal durch Blitz beschädigt wurde, 1567 und 1705. Die Zahl der Altäre, deren 1021 nur fünf waren, stieg gegen 1500 bis auf 22; sie verschwanden im 16. Jahrh. sämmtlich bis auf einen. Im J. 1708 baute hier die schöne Gräfin Aurora von Königsmark eine Fürstengruft, der die Eigenschaft innewohnt, die Leichname unverwest zu erhalten.

997. 1021. 1070. 1129. 1320. 1511. 1567. 1705. 1708.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilica mit flacher Decke über dem Mittelschiff. Die Schiffe sind durch Pfeiler und Säulen getrennt, derart, dass zwischen zwei Pfeilern stets zwei

Beschreibung. Inneres.

*) Benutzt wurde: E. F. Ranke und F. Kuglers Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, Berlin 1838; wo auch die geschichtlichen Belege nachzulesen sind.

**) Die betreffenden Belege bei Ranke und Kugler a. a. O. p. 44.

Säulen stehen. Das Querschiff ist in den hohen Chor eingeschlossen; zwei Treppen zu Seiten der (neuen) Kanzel (c) führen zu ihm empor. Im Westen erscheint ein Anbau (i), der wohl zwei Thürmen zum Unterbau gedient hat, von welchen nur noch der nördliche vorhanden, und zwischen denen eine Art Vorhalle (doch ohne Eingang von aussen) sich befindet. Ueber dieser Vorhalle ist eine Empor, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Loge für den Hof eingerichtet gewesen. Der Eingang in die Kirche ist an der Nordseite bei k.*)

Die Capitäle der Säulen, convex abgerundete Würfel, sind zum Theil mit Adlern verziert, deren Köpfe an die vier Ecken der Deckplatte stossen. Sie sind von sehr roher Arbeit. Die Säulen (c, d) am Westende haben vierfüssige Thiere und Menschenfratzen an dieser Stelle. Gleich arm an Formgefühl sind die Säulenbasen, von verdorbener attischer Form (Fig. 13), während die Basen der Pfeiler (Fig. 14) eine etwas bessere Profilierung zeigen. Die achteckige Säule (d) ist von neuerem Datum; von sehr neuem die ganze Südwand (1711) und auch die Fenster der nördlichen Wand, die noch dem alten Bau angehört, sind aus neuer Zeit. — In der Vierung des Querschiffs sind grosse Bögen geschlagen von l zu m, von n zu o; von denjenigen im Norden und Süden der Vierung stehen nur noch die Wandpfeiler, deren Kämpfergesims von einer Platte mit schräger Schmiege gebildet wird. Es hat roh eingemeisselte Verzierungen (in der Weise von 10 und 11) und war ursprünglich an den Wänden des Mittel- und Querschiffs umhergeführt. Ein Stück davon sieht man noch in der Nische des südlichen Querschiffs. Beide Querschiffe sind von der Vierung durch etwa 8 F. hohe Mauern geschieden. Das südliche Querschiff bildet eine gesonderte Capelle, deren Thüre und Fenster neu sind. Nur das Fenster über dem Altar b stammt aus älterer Zeit und vereinigt in sich den romanischen und den gothischen Styl, indem es aussen rund, innen spitzbogig ist.

Das nördliche Querschiff hat zwei untere und eine obere Abtheilung. Zur obern führt eine Treppe in der Nische a. Dieser Raum scheint zur Aufbewahrung von Kirchenutensilien benutzt worden zu sein. In der untern Abtheilung dient der Raum h zur Sacristei; der anstossende aber g als s. g. Zitter, d. i. der Aufbewahrungsort für die Kirchenschätze, Reliquien etc. Er ist im Kreuz gewölbt; seine Gewölbe werden von vier Säulen uud an den Wänden von Consolen getragen, die aus Platte und Viertelrundstab bestehen. Die Säulencapitäle sind unter einander verschieden, obschon meist der Gattung der Würfelcapitäle angehörig. Nur eines hat weitausladende Blätter mit wunderlichen Spiralen darüber.

Der Chorschluss, aus dem Achteck construiert, und wegen dünnerer Mauern innen schräg mit dem alten Mauerwerk verbunden, ist im gothischen Styl, aber in grosser Einfachheit, ausgeführt.

Krypta. Die Krypta (Grundriss B) nimmt den ganzen Raum unter dem Kreuzschiff und dem Chor (vor der gothischen Erweiterung) ein. Die Uebereinstimmung aller Theile der Anlage dieser untern Kirche mit der obern ist augenfällig. Anders nur ist die Eintheilung, indem

*) Gegenwärtig verdecken Kirchenbänke und Emporen die ursprüngliche Anlage beträchtlich.

der einfache Raum des Chors der Oberkirche in der Krypta durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilt wird. Den Säulen entsprechen als gemeinsame Gewölbträger Halbsäulen an den Wänden; dazu kommen vier viereckte Pfeiler in Westen. Dieser Raum D′ ist um eine Stufe niedriger als die Nebenräume A′ und B, um zwei Stufen niedriger als der Raum E′ E′, von welchem noch eine Stufe zur Altarnische F′ führt. Starke Pfeiler stehen zwischen den Nebenräumen und dem Raume D′. Kreuzgewölbe ohne Rippen und Gurtbögen bilden die Decke. Unter der Kanzel f der Oberkirche führen Treppen herunter in die Krypta; doch ist der eigentliche Eingang jetzt durch ein gothisches Portal c′ an der Nordseite, durch das man vom Schlosshof eintritt. Zu derselben Zeit, d. i. bei Erweiterung des obern Chors, sind auch die Fenster d′ und e′ eingesetzt, während das Fenster der Altarnische noch dem ursprünglichen Bau angehört. Dasselbe gilt von der Thüre f, die jetzt (ebenso wie die Fenster), vermauert ist.

Die Säulen der Krypta haben fast alle runde Schafte; attische Basen von ziemlich guter Profilierung (Fig. 1). Die Capitäle haben sehr verschiedene Formen: einmal besteht das Capitäl aus einem niedrigen abgerundeten Würfel mit Masken und Schlangen besetzt und einer Deckplatte von einer schrägen Schmiege zwischen zwei Platten, (Fig. 8), ein andermal ist es eine Nachbildung des römisch-korinthischen Capitäls (Fig. 9), wobei auch für die Deckplatte das antike Gesims zum Vorbild genommen ist. Inzwischen hat man sich dabei nicht auf Eine Form beschränkt, sondern die Mannichfaltigkeit walten lassen (Fig. 3, 4, 5, 6). Die Ausführung der Steinmetzarbeiten ist ebenfalls sehr verschieden, wie denn einige Capitäle sehr roh, andere (wie bei g′ h′) fast zierlich zu nennen sind.

Abweichend geformt sind die Pfeiler i′ und k′ im Raume D; die Deckplatten haben nicht das Karnies, sondern nur Platten und Viertelstäbe (Fig. 2); die ganze Arbeit ist nachlässiger, als in der östlichen Abtheilung; und da die Bautheile l′ n′ o′ dasselbe Gepräge haben, so darf man hier auf einen spätern Bau überhaupt schliessen.

Vor dem Altar liegen mehre Grabplatten. Rechts (r′) ist das Grab Heinrichs; das zur Linken (s′) gilt für das Grab seiner Gemahlin Mathilde. Weiter gegen das Schiff ist das Grab seiner Enkelin Mathilde t′, neben welchem eine kleine Erhöhung als das Grab des Hündchens Quedel bezeichnet wird, nach welchem die Stadt ihren Namen erhalten haben soll!

Im Nebenraum B′ ist eine Thüre u′, die ehedem ins Freie geführt haben mag. Ueber eine Treppe gelangt man in die s. g. Marterkammer und in einen kapellenartigen Raum C′, eine „Busscapelle“ (St. Nicolai in vinculis) in welcher der Bischof Bernhard von Halberstadt fast ein Jahr lang gefangen gehalten wurde, weil er die Stiftung des Erzbisthums Magdeburg nicht zugeben wollte. — Hier befindet sich eine merkwürdige Säule, die fast mehr als andere Kunstarbeiten der Zeit ein Zeugniss ablegt für das ungeschickte Bestreben, antike Formen sich zu eigen zu machen. (Fig. 7).

Das Aeussere der Schlosskirche bietet nur wenig Bemerkenwerthes dar. Auffallend ist nur der Bogenfries unter dem Gesims der nördlichen Seitenschiffwand mit der Halbsäule (Fig. 11) und den rohen Thiergestalten und Blättern (Fig. 10). Die Halbsäule hat ein Würfel- Aeusseres.

capitäl daran Voluten eingegraben sind. Zu beachten ist, dass zwar der Rundbogenfries durchgeführt ist, aber ohne fernere Halbsäulen. Die Basis (Fig. 12) ist von attischer Bildung und gehört zur nördlichen Seitenschiffwand, wie zum Querschiff derselben Seite, an welchen auch der Bogenfries mit den Halbsäulen wiederkehrt.

Die Altarnische des südlichen Kreuzschiffs hat die erwähnte attische Basis mit einer Halbsäule, um die sich die Basis herumzieht; die Altarnische des nördlichen Kreuzschiffs dagegen hat nur ein roh abgeschrägtes Fussgesims. Der Chor ist in fast zu nüchternen gothischen Formen ausgeführt und nur der Eingang zur Krypta ist zierlich gehalten.

Bauzeiten. Handelt es sich nun darum, die Bauzeiten dieses merkwürdigen Denkmals deutscher Kunst zu bestimmen, so ergeben sich zunächst in Betreff des gothischen Chors und einiger damit verbundenen Thür- und Fenster - Neubauten keine Schwierigkeiten. Das Jahr 1320 ist durch die Geschichte festgestellt. Ebenso erkennt man die Spätzeit der südlichen Seitenschiffmauer, der westlichen Pfeiler der Krypta u. dgl. m. Die Hauptfrage bleibt: was ist vom Bau Heinrichs noch übrig? Nach Kuglers Ansicht: nur die Gräber, da Oberkirche und Unterkirche ein Ganzes bilden, und erstere unbestreitbar in die Zeit zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert falle; letztere aber die nothwendige Consequenz der erstern sei. — Unläugbar ist die vollkommene Uebereinstimmung der Anlage von Krypta und Kirche; alle Theile des Chors (in seiner ursprünglichen Gestalt und des Kreuzschiffes passen genau auf die entsprechenden Theile der Krypta. Dagegen haben sowohl die Profile der Basen und Gesimse, als die Capitäle einen der Antike (bei allem Missverständniss) näher liegenden Charakter, als in der Oberkirche, und sind auch sorgfältiger gearbeitet; so dass man noch an eine Nachwirkung der carolingischen Zeit glauben könnte, während im 11. Jahrhundert diese auffallend rasch verschwand. Auch widerstreitet die Anlage mit drei Absiden durchaus nicht der Baugeschichte des 10. Jahrhunderts und bei der herrschenden Ehrfurcht vor einer königlichen Grabstätte ist es wohl denkbar, dass die Enkelin des grossen Königs als sie 997 eine Erweiterung der Kirche in Angriff nahm, die vorhandene als Unterbau benutzte, und sich genau nach dem Plan derselben richtete. Leichter wenigstens ist diess, als eine Krypta nach einem Oberbau umbauen. Dazu kommt der nicht ganz gleichgültige Umstand, dass die Krypta noch in Urkunden des 15. Jahrhunderts als „das alte Münster“ im Gegensatz zu der Oberkirche, oder dem „neuen Münster“ aufgeführt wird, und dass für das alte Münster der 29. December, für das neue der 4. Juni (der Tag der Einweihung von 1129) als Kirchweihtage gefeiert wurden. (Kugler a. a. O. p. 62, 63.) Und so dürfte es noch immer eine offene Frage sein, ob wir nicht in der Krypta der Schlosskirche zu Quedlinburg ein Baudenkmal aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts besitzen?

DIE KLOSTERKIRCHE ZU BREITENAU.

Hierzu zwei Bildtafeln.*)

In der reizenden Aue zwischen der Eder und Fulda, vor deren Vereinigung einige Stunden südlich von Cassel, sieht man die Ueberreste einer Klosterkirche, deren Entstehung in's hohe Mittelalter hinaufreicht. Im Jahr 1113 legte sich hier ein Graf Werner IV. aus Schwaben auf einem von Kaiser Heinrich V. zum Lehen erhaltenen Grunde ein Schloss an, und am Fusse des Schlossberges ein Kloster, in das er 1119 eine Anzahl Mönche des Benedictiner-Ordens einsetzte, und zwar aus Hirschau in Schwaben. Der Bau des Klosters war 1142 vollendet. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts ward mit der Chorseite ein Umbau vorgenommen. 1527 wurde das Kloster aufgehoben; 1579 wurde die Kirche zu einem Korn- und Heumagazin und Pferdestall gemacht, für welche Zwecke die ärgsten Zerstörungen und Vermauerungen vorgenommen worden; und noch befindet sich das ehrwürdige Denkmal alter Kunst und Frömmigkeit in diesem beklagenswerthen Zustande.

Geschichte 1113. 1119. 1142. 1527. 1579.

Die Kirche (deren erhaltene Theile auf dem Grundriss B. Taf. 1. mit dunkeln Schraffierungen angegeben sind) ist eine Pfeiler-Basilica von 174 F. Länge und 60 F. Breite. Sie hat drei Schiffe und ein Querschiff. Die ungewöhnlich schmalen Seitenschiffe setzen sich auch neben dem Chor fort und endigen ein jedes mit einer Absis. Auch am stark vortretenden Kreuzschiff sind an der Ostseite Absiden angebracht, so dass die Kirche im Ganzen deren fünf zählt, eine ungewöhnliche Anordnung, die wir früher nur an den Kirchen zu Paulinzelle und zu Königslutter (Denkmale Bd. II. u. V.) gefunden haben. (S. Taf. 2. C.)

Beschreibung.

Die starken Pfeiler der Kreuzung dienen als Widerlager der grossen Bogen, die den weiten Raum zwischen Mittelschiff und Chor, wie den zwischen nördlichem und südlichem Kreuzschiff überspannen. Der Chor ist (mit Ausnahme der Absis) so lang als breit und steht durch je zwei Arcaden in Verbindung mit den Nebenchören.

An der Westseite steht eine Vorhalle mit dem Eingang und dem Unterbau zu zwei Glockenthürmen. Gegen die Kirche ist sie mit dem Mittelschiff durch drei Arcaden in Verbindung (S. den Grundriss Taf. 1. B. und den Aufriss A).

Weder dieser noch ein andrer Theil der Kirche ist ursprünglich überwölbt; dagegen sind bei der Restauration von 1508 über dem Chor und der Kreuzung gothische Sterngewölbe eingezogen worden.

Anders verhält es sich mit der über der Vorhalle befindlichen Empore, die mit einem zweifachen Kreuzgewölbe überspannt ist. Durch drei rundbogige Arcaden gewährt sie den Blick in die Kirche.

Thürme hat die Kirche nie gehabt, aber die Anlage dazu ist in den Bautheilen rechts

*) Benutzt wurde: die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. IV. Heft.

und links der Vorhalle und ihrer Empore unverkennbar. Dafür spricht nicht allein die Stärke der Mauern, sondern auch ihre Verstärkung durch die Anlage der spitzbogigen Gewölbe im dritten Stockwerk (Taf. 2. B).

An Fenstern, Thüren, Arcaden herrscht der einfache, romanische Halbkreisbogen; die Fenster sind nach aussen und innen abgeschrägt, an den Arcaden ist aber keinerlei Profilierung angewendet.

Die Pfeiler der Kreuzung und des Chors haben einfach abgeschrägte Basen, an der Nordseite des Schiffs wechseln solche ab mit Basen von steiler attischer Form (mit doppeltem Wulst, Hohlkehle und Platten). Dagegen sind die Deckplatten der Pfeiler mannichfach mit allerhand Thier- und Menschengestalten, Fischen, Vögeln, Hunden, Meerwundern etc. verziert, in der Weise wie Fig. C auf Taf. 1.

Die Arcaden der Vorhalle werden von Säulen getragen, deren Basen nicht mehr sichtbar sind. Das Capitäl (Taf. 1. Fig. D. E.) ist der abgerundete Würfel mit ganz verzierten Flächen, daran man schon den fortgeschrittenen romanischen Styl erkennt. Der sehr schweren Deckplatte hat der Künstler durch Ornamentierung der Schräge ein leichteres Aussehn zu geben versucht. — Von den beiden Säulen der Empore ist die eine rund mit attischer Basis und Eckdeckblatt, die andere achteckig mit verziertem Wulst an der Basis; beide haben Würfelcapitäle. Die Kreuzgewölbe haben Wandpfeiler (und über den Arcaden eine Console) als Widerlagen (Taf. 1. A.), deren Kämpfergesims aus Platte, Hohlkehle und Wulst besteht, und deren Sockel einfach abgeschrägt ist.

Das charakteristischste Ornament in der Kirche ist der Fries über den Arcaden des Mittelschiffs, der in Verbindung mit einer Art Fortsetzung der Pfeiler die Bogen einrahmt, in der Weise, wie wir es (Bd. II.) in der Kirche von Paulinzelle gesehen. Nur tritt in Breitenau das Mottiv in viel reicherer Entfaltung auf. Denn wenn dort der Fries nur gleichmässig abgeschrägt ist, wechseln hier drei mit Arabesken verzierte Einrahmungen mit vier andern ab, die die s. g. Würfelverzierung haben. Daneben muss auch bemerkt werden, dass die Einrahmung sich sehr nahe um die Bogen legt und damit die obere Mauerfläche sehr gross und leer erscheinen lässt.

Das Aeussere der Kirche macht mit seiner Einfachheit und seinen grossen, schweren Massen einen hochalterthümlichen Eindruck. Dennoch erkennt man die Absicht des Baumeisters, seine öden Flächen aufs mannichfaltigste zu beleben. Wandpfeiler sind an der Westsiete emporgeführt, durch den üblichen Rundbogenfries verbunden; im zweiten Stockwerk ist die Wand mit Lessinen bedeckt, über denen ein vereinigendes Gesims sich hinzieht, das aus Platten, Hohlkehlen und dem deutschen Band zusammengesetzt ist. Der Bogenfries an den Absiden des Kreuzschiffes zeichnet sich durch Consolen von Thier- u. Menschenköpfen aus.

Da ein sehr grosser Theil der Kirche in Trümmern liegt, so sind die Abbildungen zum Theil als Restaurationen zu betrachten, die inzwischen weder Willkührlichkeiten, noch Neuerungen enthalten, sondern sich genau nach dem vorhandenen Material gerichtet haben.

DIE LIEBFRAUENKIRCHE ZU HALBERSTADT.

Mit drei Bildtafeln.*)

Bereits im V. Bande der „Denkmale“ habe ich die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, gelegentlich ihrer bildnerischen Ausschmückung, zum Gegenstand der Betrachtung gemacht. Heut haben wir vornehmlich ihre architektonische Bedeutung vor Augen. Unzweifelhaft müssen wir sie zu den werthvollsten Denkmälern deutscher romanischer Kirchenbaukunst zählen, und wenn auch unter den Händen der Restauratoren ein und der andere Charakterzug verwischt ist, immerhin ist noch so viel des Alten erhalten, dass wir in ihr ein wohlerhaltenes Beispiel des betreffenden Styls erkennen können.

Die Liebfrauenkirche in Halberstadt, frei auf einem weiten Platz gelegen, macht durch ihre grosse Einfachheit und Würde, durch ihr alterthümliches Aussehn, durch die Klarheit ihrer Anordnung nnd ihre vier emporragenden Thürme einen durchaus feierlichen Eindruck, wie unsere Bildtafel 3. bezeugt. Auf das deutlichste spricht sich in der Verbindung von Mittelschiff, Chor und Kreuzschiff und deren gleicher Höhe, neben welcher die niedrigen Seitenschiffe fast wirkungslos werden, die Kreuzesform aus und mit gleicher Bestimmtheit machen die Chornischen sich geltend. Kleine, unbedeutende Anbauten abgerechnet, ist der frühromanische Styl unversehrt erhalten, so dass wir ein Stück unverwirrter Baugeschichte vor uns haben. Dennoch sind über dieselbe die Meinungen stellenweis getrennt geblieben. Beschreibung.

Der Grundriss auf Taf. 1. zeigt uns eine dreischiffige Pfeilerbasilica mit breitem Mittelschiff und sehr schmalen Seitenschiffen. Der Chor ragt weit in das Mittelschiff herein, aus welchem man über breite Stufen zu ihm aufsteigt; er durchschneidet mithin auch das Kreuzschiff, ist durch Schranken von diesen wie von den in Capellen verwandelten Nebenchören geschieden und schliesst in Osten mit einer halbkreisrunden Absis. Anlage.

Soweit ist Alles in einem klaren Zusammenhang. Nur die Westseite schliesst sich nicht mit Uebereinstimmung an. Während diese mit ihren Thurm- Unterbauten in der Regel etwas über die Seitenschiffe vorsteht, ist sie an der Liebfrauenkirche enger, als das übrige Gebäude und ihre Pfeiler entsprechen den Mittelschiff-Pfeilern so wenig, als ihre Seitenmauern den Umfassungsmauern der Kirche. Wir werden in diesem Umstand einen geschichtlichen Anhaltpunkt erkennen.

Dieser Theil der Westseite ist der Unterbau für zwei grosse viereckte Thürme, die durch einen das Mittelschiff überragenden Mittelbau (Taf. 3) verbunden sind.

*) Die beiden ersten Tafeln wurden der Zeitschrift für Archäologie und Kunst II. 8. entlehnt, die dritte verdanke ich der Güte des H. Dr. Lucanus in Halberstadt. Die beigefügten Profile sind von mir gezeichnet.

An der Südwestseite ist eine Capelle angebaut, die — auf unsrer Tafel als „katholische Capelle“ bezeichnet, romanischen Ursprungs einen gothischen Chor erhalten hat. Wahrscheinlich war sie ehedem Taufcapelle. Sie dürfte aus der Spätzeit des romanischen Styls sein, wie man an dem die Gewölbe tragenden Mittelpfeiler (Taf. 3. 1.) sieht.

In den Ecken zwischen den Seitenschiffen und dem Kreuzschiff ist der Unterbau aufgeführt für die zwei kleineren, achteckigen Thürme der Ostseite (Taf. 1. 2. und Taf. 3). Hier ist an der Südseite im 14. Jahrhundert eine Capelle angebaut, und der H. Barbara geweiht worden. (Taf. 1. u. 3.) Beide Capellen sind von dem südlichen Seitenschiff aus zugänglich.

Ein grosses Portal an der Westseite führt in den spätgothischen Kreuzgang; ausserdem hat die Kirche eine Thür an der Südseite, eine gegenüber an der Nordseite und eine dritte an der Ostseite des südlichen Kreuzschiffs.

Aufbau. Die Mittelschiffwand wird von Pfeilern und halbkreisrunden Arcaden getragen (Taf. 2. 1). Es wechseln starke und schwache Pfeiler mit einander ab. Sie haben attische Basen und einen Sockel; ihre Kämpfer sind aus Platten und Rundstäben gegliedert (Taf. 3. 2.) und von besondrer Einfachheit uud guter Profilierung. Die Decken des Mittelschiffs, Kreuzes und Chors waren (vor der Ueberwölbung aus späterer Zeit) flach; man sieht noch über den Gewölben die alten Balken der flachen Decken. Die Kreuzung öffnet sich nach ihren vier Seiten mit hochgeschlagenen Bogen, die von nicht sehr starken Pfeilern getragen werden. Die Seitenschiffe sind — mit Kreuzgewölben gedeckt.

Alle Fenster und Thüren sind im Halbkreis geschlossen (die der gothischen Anbauten natürlich nicht) und einfach nach innen und aussen abgeschrägt, ohne alle Verzierung. Nur bei den Thürmen tritt einigermassen Verzierungslust ein. An den Westthürmen spricht sie sich sowohl in der Anwendung von Zwergsäulen und Fenstereinfassung, als besonders in abwechselnder Gruppierung aus, indem zuerst ein Doppelfenster angebracht ist, über welchem zwei Doppelfenster folgen; höher hinauf kommt sodann ein dreifaches Fenster mit drei Ueberspannungen, dann ein gleiches mit nur einer Ueberspannung und endlich ein Doppelfenster mit kleeblattartigem Abschluss. — Die östlichen Thürme haben an ihrem obern achtseitigen Theil, in zwei Stockwerken Doppelfenster je unter Einem Rahmen.

Die Westthürme haben Helmdächer derart, dass jede der vier Säulen eines Thurms in einen spitzigen Giebel endet, daran sich das rhombenförmige Dach mit seinen vier in einer Spitze vereinigten Flächen lehnt. — Die östlichen Thürme enden in steilaufsteigende achteckige Pyramiden.

Ausschmückung. Im auffallenden Gegensatz zu der grossen Einfachheit der Architektur der Kirche steht deren innere Ausschmückung. Vor allem augenfällig sind die Chorschranken, die das Kreuzschiff durchschneiden (s. Taf. 2). Sie werden von einer Wand gebildet, in deren halbkreisrund abgeschlossenen Mauerblenden Reliefiguren angebracht sind, darüber ein reichgeformter Fries sich hinzieht, über welchem eine Bogengallerie das Ganze krönt.

Sowohl die Absis des Hauptchors, als die obere Abtheilung desselben, der Kreuzung

und des Mittelschiffs sind mit Gemälden ausgestattet, wie unsre Bildtafel sehen lässt. Ich habe im I. Bde. der „Denkmale" (Malerei p. 7) einige genauere Abbildungen gegeben. Bei der in unsern Tagen vorgenommenen Restauration sind neue Bilder an die Stelle der alten gesetzt worden; was zu der übrigens im Geschmack des 12. Jahrhunderts gehaltenen Aus- und Uebermalung architektonischer Glieder in ziemlich grellem Widerspruch steht. Die Malereien der Chornische wie einige andre, z. B. über der östlichen Thüre, sind in einer Weise restauriert, von der man nicht sagen kann, ob sie zufällige oder absichtliche Unvollkommenheit zu Stande gebracht. In der Chornische hat man indess nur Fragmente aufgefunden, und diese „aufgefrischt;" gewiss die zweckwidrigste Art der Herstellung in einem dem Gebrauch gewidmeten Gebäude!

Von den gemalten Ornamenten gibt unsre Bildtafel 2 unter Fig. 4 eine Probe. Sie gehört einem Gesims unter der Decke, und zwar noch vor der Einziehung der Gewölbe, über denen sich ein Rest erhalten hat. Die Verzierungen dagegen Fig. 5 sind aus der Zeit des Gewölbebaues, und zwar gehörten die Verzierungen a zu einem Fries unter den Fenstern der Südseite, b zu einem dergleichen der Nordseite des Mittelschiffs, c u. d in gleicher Weise der Süd- und Nordseite des Chors.

Von den höchst merkwürdigen Bildnereien der Chorschranken habe ich im V. Bande der „Denkmale" (Bildnerei p. 7) ausführliche Mittheilung gemacht. Dagegen übrigt noch von einer Art Kanzel oder Katheder zu sprechen, angebracht an dem südlichen Pfeiler zwischen Kreuz und Chor, sichtbar auf Taf. 2, ı und im Detail daselbst Fig. 6 7. Hier sehen wir spätromanische Formen in grosser Schönheit und Vollkommenheit angewendet.

An der Südseite der Chorschranken steht ein spätgothisches Tabernakel mit einer nicht sehr werthvollen Madonnenstatue. Bedeutend ist das Crucifix in der Höhe des südlichen Kreuzschiffs, und was an und in der „Capella sub claustro" noch von alten Malereien erhalten ist. Ich verweise für diese Dinge auf den V. Bd. der „Denkmale" p. 9.

Die St. Barbaracapelle an der Südseite ist die Stiftung eines Dechant Mohrenholtz, eingeweiht im J. 1440. Von diesem Jahr ist auch das an die Wand der Chornische gemalte Marienbild mit den orgel- und harfenspielenden Engeln, ein Werk — soweit die gänzliche Uebermalung ein Urtheil noch gestattet — der cölnischen Schule des Meister Stephan.

Die Geschichte der Liebfrauenkirche hat leider! keine ganz sichern Anhaltpunkte und so ist es gekommen, dass über die Zeitbestimmung für den Bau sehr abweichende Meinungen bestehen. Augustin (in Kugler's Museum 1833) und ebenso Kugler (in seiner allgemeinen Kunstgeschichte) sieht in der gegenwärtigen Kirche mit Ausnahme der Gewölbe unbezweifelt den ursprünglichen um das J. 1000 ausgeführten Bau, und stützt diese Ansicht auf die Details, besonders auf die roh und schwer gebildeten Deckengesimse der Pfeiler, eine missverstandene Copie der Antike (vgl. Taf. 3, Fig. 2), die mir das harte Urtheil, namentlich was den Sockel betrifft, nicht zu verdienen scheint. Ihm scheint Lübke in seiner Geschichte der Architektur sich anzuschliessen. Eine entgegenstehende Ansicht vertritt vor Allen v. Quast (Kunstblatt 1845. Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst 1859. II. 4.) Darin Bauzeit.

aber stimmen alle überein, dass der innere Ausbau nicht gleichzeitig sei mit der Anlage wie sie sich im Ganzen und äusserlich darstellt. Nur werden wir nach v. Quasts Ausführung drei Bauperioden erhalten.

Sehen wir uns zuerst nach einem architektonischen Grund um, der uns bestimmen könnte, im jetzigen Bau nicht den ursprünglichen zu sehen, so findet er sich in der Anlage der Westseite, die, wie schon oben erwähnt wurde, mit dem übrigen Bau nicht in einheitlichem Zusammenhange steht. Will man nun nicht annehmen, dass der Baumeister eine solche Regelwidrigkeit in seinen übrigens so correcten Plan ursprünglich aufgenommen, oder dass eine spätere Zeit bei dem Ausbau sie sich habe zu Schulden kommen lassen, so bleibt nichts übrig, als in diesem (auf dem Plan dunkel schraffiertem) Theil der Westseite einen Ueberrest des ältesten Baues (von 996 bis 1023) zu sehen, den man mit einem spätern Neubau so gut es gehen mochte in Verbindung zu bringen versucht hat.

Auf die Frage, ob ein solcher Neubau stattgefunden habe, verweist uns v. Quast auf die Mittheilung des Halberstädter Chronisten, der mit dem J. 1209 abschliesst und der den Bischof Rudolf (1135 bis 1149) auf das bestimmteste als Erbauer bezeichnet. In dieser Chronik (ed. Schatz 1839. p. 57) heisst es von ihm: „Basilicam quoque S. Marie Virginis infra urbem — nam prius parvula ac deformis erat — (das stimmt mit der schmälern Westseite, die jedenfalls wie bei allen ähnlichen Anlagen noch breiter war als das übrige Langhaus) a f u n d a m e n t o devotissime renovavit et Dei genetrice expensas ei necessarias in hoc opus satis miraculose quam sepius procurante, eandem ecclesiam, ut nunc cernitur, venustissime consumavit, multisque ad usum et decorem (?) ejusdem templi liberaliter erogatis ipsum honore congruo dedicavit anno videlicet Domini MCXLVI.“ Der Chronist erzählt sodann später, dass Bischof Rudolf in der Liebfrauenkirche begraben sei, die er selbst als frommer Architekt erbaut hatte.

Diese Nachricht lässt, im Zusammenhang mit der obigen architektonischen Betrachtung, kaum einen Zweifel, dass die Liebfrauenkirche im J. 1146 als eine von Grund aus neuerbaute Kirche eingeweiht worden, und dass mithin die gegenwärtige Kirche ein höheres Alter nicht beanspruchen könne. (Das erwähnte Grab des Bischofs ist in der Mitte des Chors, und mit der in Erz gegossenen liegenden Figur des Kirchenfürsten bezeichnet. (S. Taf. 1. 1.) Das Grabmal des ersten Erbauers der Liebfrauenkirche, Bischof Arnulf, war ursprünglich im Dom und ist bei dessen Erweiternng im J. 1372 nach der Liebfrauenkirche vor den Hochaltar verlegt worden).

Nehmen wir also an, dass nur an der Westseite ein geringer Theil vom Unterbau der alten Kirche übrig, dass der Hauptbau die Kirche von 1146 sei, so frägt es sich: wann wurde die Kirche gewölbt? v. Quast verlegt diese Arbeit an's Ende des dreizehnten Jahrhunderts, gestützt auf eine Anzahl Ablassbriefe, welche zur Beisteuer für Baukosten bei der Liebfrauenkirche auffordern („helemosynas — subsidia ad dicte reparationem ecclesie“). v. Quast verkennt, der durchaus romanischen Ausführung der Gewölbe gegenüber, das Gewagte seiner Ansicht nicht, hält sie aber nicht nur aufrecht, sondern gründet darauf auch die Zeit-

bestimmung für die Malereien unter den Gewölben und für Bildnereien, die er mit diesen in unmittelbarem Zusammenhang glaubt. Auf diesen Weg ihm zu folgen, dürfte sehr bedenklich sein. Dem Architekten wird es allerdings — wie wir ja jetzt alle Tage sehen — nicht zu schwer werden, in einem frühern Styl zu bauen, oder bei Restaurationen an das Vorhandene sich anzuschliessen. Dem Maler wird solches nur in den seltensten Fällen gelingen; ohne Noth wird er es gar nicht versuchen. Die Malereien aber der Liebfrauenkirche, davon Taf. 2 einige Proben gibt und im I. Band der „Denkmale" eine deutliche in Verbindung mit Figuren aus dem Dom von Braunschweig vom Ende des 12. Jahrh. mitgetheilt ist, stehen mit diesen in der klarsten Ueberinstimmung. Diess würde denn auf die Zeit des Gewölbebaues der Liebfrauenkirche hinleiten und ihn an's Ende des 12. Jahrhunderts verlegen.

DAS RATHHAUS IN CÖLN.

Hierzu eine Bildtafel.

Das Rathhaus in Cöln ist ein weitläufiges Gebäude und stammt aus verschiedenen, weit auseinanderliegenden Zeiten her. Der älteste Theil ist der Hansesaal mit seinem Unterbau, für die Sitzungen des engern und weitern Rathes zwischen 1300 und 1330 erbaut. Es ist ein oblonger Raum von 29 F. Länge, 24 F. Breite und 30 F. Höhe. Darüber spannt sich eine Holzdecke nach Art eines spitzbogigen Tonnengewölbes. Der Fussboden des Saales bestand aus Trachytplatten. Die Wände des Saales sind von Stein und waren reich mit Farben und Gold verziert, und sind mit blindem Mâsswerk im Spitzbogenstyl bedeckt, das sich mit den spitzbogigen, später veränderten Fenstern und den gleichen Eingängen architektonisch verbindet. Das feinste Mâsswerk ist an der Westseite; auch ist es reicher gehalten als das gegenüber. An der nördlichen, schmalen Wand sind die Reste alter Malereien zum Vorschein gekommen, die einen sehr grossartigen Charakter haben und wahrscheinlich der Erbauungszeit des Saales angehören. Habe ich die Fragmente recht gedeutet, so war das in überlebensgrossen Figuren ausgeführte Wandgemälde eine Anbetung der h. drei Könige. Ausserdem ist die architektonische Verzierung beachtenswerth: über drei Spitzbogengruppen von ungleicher Grösse steht eine sechstheilige Rosette, und das Ganze hat eine Umrahmung von zierlichem Blattwerk.

Hansesaal.

1300—1330.

Die Prachtstelle aber des ganzen Baues ist die Südwand. Sie ist durch schlanke, vierseitige Pfeiler, die in schlanke Fialen ausgehen, in neun Felder getheilt; und hier stehen unter zierlichen Baldachinen in halbkreisrunden Nischen neun Kriegergestalten von $5\frac{1}{2}$ F. Höhe, in denen man drei Helden des Alten Testamentes, drei des heidnischen Alterthums und drei des Christenthums erkennt. Im J. 1861 war man mit der Herstellung des Saales beschäftigt und auf der Allg. Deutschen Kunstausstellung sah man eine Zeichnung nach der „Heldenwand."

Noch aus dem 14. Jahrh. stammt die s. g. Capella, die Kanzlei, an der Ostseite des Hansesaales; sie ist noch erhalten. Capella. 1380?

Von 1406 bis 1413 wurde der Thurm gebaut und der Zwischensaal zwischen ihm und dem Hansesaal. Im Thurm ward unten ein grosser Saal angelegt, und von 1414 bis 1797 als Rathssaal benutzt. Der Hansesaal kam ausser Gebrauch und verfiel allmählich. Die geschnitzte Thüre im Rathssaale des Thurmes ist von Melchior von Rheidt und wurde 1603 beendet. Die Bilder im Vorzimmer zwischen dem Hansesaal und dem Thurm wurden 1734 von J. Mesqueda verfertigt. 1406—1413. 1603.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bemerkte man, dass das Portal des Hansesaales

baufällig wurde. Für ein neues Portal wurde eine Concurrenz ausgeschrieben; von den eingesendeten Plänen sind noch vier im Archiv aufbewahrt. Der Plan des Architekten Sudemann wurde angenommen und von 1569 bis 1571 ausgeführt. Es ist derjenige, von dem
1569—1571.
unsere Tafel eine perspectivische Abbildung giebt. Es ist eine reiche und geschmackvolle Renaissance mit noch einigen gothischen Reminiscenzen, die sich aber leicht und harmonisch anschliessen.

Diess zierliche Bauwerk ist eine offene Vorhalle, mit einem gedeckten, gleichfalls offenen Altan, der das zweite Stockwerk bildet. Fünf rundbogige Arcaden an der längern Vorderseite, je zwei an jeder der schmalen Seiten machen die Halle zur offnen. Jede Arcade ist von 2 Säulen korinthischer Ordnung, mit glatten Schäften und reliefierten Sockeln eingefasst. Das Gesims ist verkropft, in der Mitte der Vorderseite weit ausladend; der Fries hat oberhalb jeder Säule ein Medaillon. Im oberen Stockwerk sind die Arcaden spitzbogig, die Bogenzwickel mit Reliefﬁguren ausgefüllt, die korinthischen Säulen canneliert und am untern Drittel reliefiert. Das Gebälk ist ebenfalls verkropft, und das Gesims mit Tragsteinen besetzt, die zur Unterstützung der Attike dienen, mit der der Bau bekrönt ist. Diese Attike ist zum Theil glatt gemauert, zum Theil von Galleriepfosten durchbrochen. Die Sockel aber der Säulen sind reich reliefiert und die Brüstungen des Altans mit Wappen und Inschriften bedeckt.

Im überraschenden Gegensatz zu diesem, in der feinsten und — bis auf die Spitzbogen — correctesten italienischen Renaissance ausgeführten Bau steht das Dach, das nach dem ausgeschweiften Eselssattel construiert, mit gleich-gothischen Dachfenstern und den Firstkämmen dieses Styls versehen, nur an der Façade des vordern Kreuzgiebels mit einer runden von Karyatiden und Pilastern eingefassten, und einem korinthischen Gebälk und Giebel überdeckten Nische zur Renaissance zurückkehrt. Die Verbindung dieser heterogenen Theile ist mit so viel Leichtigkeit und Geschmack hergestellt, dass die Gothik mehr reizend als störend wirkt, besonders da die Verhältnisse im Ganzen im hohen Grade glücklich gewählt sind und durch die reichen Profilierungen eine grosse Abwechslung von Licht und Schatten, und damit der Eindruck einer frischen, durchaus aber nicht übertriebenen Lebendigkeit gegeben ist.

Auch nach der Marktseite wurde dem Rathhaus eine grössere Ausdehnung gegeben; sie
1549—1550. wurde 1549 über dem Flachshausbau begonnen und 1550 beendet. Der Haupttheil dieses Neubaues war der jetzige Rathssaal, der ursprünglich für die Versammlungen des niederrheinisch-westphälischen Kreises benutzt wurde. Um dieselbe Zeit wurde auch die „Löwengrube," ein Bogengang um ein kleines Steinhöfchen gebaut, um eine übelriechende Pfütze zu entfernen; ein ebenso künstlerisch erfreulicher als wohlthätiger Bau!

DAS SACRAMENTHAEUSCHEN

IM

DOME ZU KASCHAU.

Hierzu eine Bildtafel.*)

Die Sacramenthäuschen sind der alten Kirche unbekannt. Zur Aufnahme der geweihten Hostie (des „Sacramentes") bestimmt, nehmen sie die Bedeutung der alten Ciborien, oder Tabernakel in Anspruch, die über dem Hauptaltar errichtet waren und die der Aufstellung der s. g. Gottesschreine weichen mussten. Die Erfindung der letztern reicht schwerlich weit über das 15. Jahrhundert zurück, so dass auch die Sacramenthäuschen ein höheres Alter nicht wohl in Anspruch nehmen können. Die berühmtesten derselben — zu St. Lorenz in Nürnberg, im Münster von Ulm, im Dom zu Regensburg etc. — fallen erst ans Ende des Jahrhunderts.

Um so mehr überrascht das gegenwärtige Sacramenthäuschen im Dome der h. Elisabeth zu Kaschau in Ungarn, da es beim ersten Anblick ein Werk der reinen Gothik des 14. Jahrhunderts zu sein scheint. Nur beim genauern Eingehen in das Einzelne der Formen und Constructionen spürt man den Formensinn des 15. Jahrhunderts, obschon er mit beispielloser Mässigung auftritt. Denn während die Meister in Ulm, Nürnberg etc. den Stein bearbeitet haben, als hätten sie Holz, Gusseisen oder weiches Wachs unter den Händen, hat der Künstler des Kaschauer Sacramenthäuschens den Charakter des Steins, daraus er es gemeisselt, nicht einen Augenblick ausser Acht gelassen.

Das Sacramenthäuschen, aufgerichtet an der nördlichen Seite des Domes zu Kaschau, ist 60 Fuss hoch, steht auf drei gemauerten, sternförmig ausgeschnittenen Stufen, von denen jedoch eine und eine halbe unter dem jetzigen Fussboden liegen, und ist aus einem nicht sehr harten, grobkörnigen Sandstein gemeisselt.

Ueber der Grundform eines Sechsecks erhebt es sich in sechs, sich sichtlich nach oben verjüngenden Abtheilungen, von denen die drei obern gleichsam eine sehr spitze Dachpyramide bilden. Die mittlere der drei untern Abtheilungen ist hohl und zur Aufnahme des „Allerheiligsten" bestimmt; dagegen setzt sich der Kern des Gebäudes, den wir in der untern Abtheilung innerhalb der Säulenumhegung sehen, in der dritten fort und geht sodann in die obere Pyramide über. Die Art und Weise, wie der Künstler den durch die Aushöhlung des zweiten Stockwerks geschwächten Baukörper befähigt hat, die ganze obere Last zu tragen, ohne schwerfällig zu erscheinen, verdient Bewunderung, nicht minder als die Geschicklichkeit,

*) Benutzt wurde Dr. A. Schmidt, Kunst und Alterthum in Oestreich I. 1840.

die obere Last zu mindern, ohne ihr das Gepräge des Massenhaften zu nehmen; so dass alle Gegensätze in friedlicher Ausgleichung zu einem einheitlichen Gesammteindruck wirken.

Da die sechs Pfeiler des zweiten Stockwerks ganz allein die obere Last zu tragen haben, auch dieser an Umfang nichts genommen werden durfte, wenn nicht die Form im Ganzen darunter leiden sollte, so galt es, sie an Gewicht zu mindern, und der Architekt erreichte dies, indem er die sechs Pfeiler des dritten Stockwerks zu Nischen aushöhlte und die kahlen Flächen mit Figürchen besetzte. Das gleiche Verfahren beobachtete er bei den Streben, indem er sie sehr schlank gehalten und bei ihrer Aufstellung hinter einander immer Zwischenräume gelassen. So ist überall Leichtigkeit der Masse mit Massenhaftigkeit des Eindrucks vereinigt. Dazu fehlt es auch dem Profil nicht an Lebendigkeit, da sowohl die Fialen der über und hinter einander aufsteigenden Streben, als vornehmlich die Baldachine der Hauptpfeiler die äussern Umrisse unterbrechen, unterstützt sogar durch kleine Thierfiguren, durch welche die Wasserspeier an Gebäuden nachgeahmt sind.

Was nun die Formen betrifft, so gehören sie fast durchweg noch dem 14. Jahrhundert an; wenigstens fehlen alle die Ausschweifungen, die die Gothik im Verlauf des 15. Jahrhunderts erlebt. Namentlich fehlen die gebogenen und gewundenen Fialen, die Durchschlingungen und Versetzungen. Nur an der obersten Spitze ist der Frauenschuh zur Krone verwendet, und hier freilich mit bester Wirkung.

Nur der wiederkehrende und namentlich der verschlungene Sattelbogen, wie er die Krone des untersten Stockwerks bildet, erinnert uns daran, dass wir uns wirklich im 15. Jahrhundert befinden. Und dahin weisen allerdings auch die geschichtlichen Fingerzeige. Es existiert nehmlich eine Urkunde des Königs Matthias Corvinus vom Jahre 1472, in welcher derselbe den Bürgern von Kaschau das ihm gebührende Neujahrsgeschenk zu Gunsten des Dombaues auf zehn Jahre erlässt; und ältere Schriftsteller rühmen „die Säule des Matthias im Dom“; so dass mit Wahrscheinlichkeit der Bau des Sacramenthäuschens in die Regierungszeit des genannten kunstliebenden Königs gesetzt werden kann. Da nun um 1460—70 der Meister S t e p h a n C r o m dem Kirchenbaue vorstand, so liegt die Vermuthung nahe, dass er der Urheber des Sacramenthäuschens ist.

DIE ST. WILLIBRORDS-KIRCHE
ZU ECHTERNACH.

Hierzu eine Bildtafel.*)

Wie bei manchen andern Gelegenheiten ist es auch im vorliegenden Falle nur der Geschichte überlassen, das Andenken an ein bedeutendes Baudenkmal zu erhalten, das in der Wandlung der Zeiten, der Gesinnung und des Geschmacks seine ursprüngliche Gestalt mit der ursprünglichen Bestimmung eingebüsst, oder auch wohl ganz oder theilweis zerstört worden ist. Die „rothe Kirche" in Altenburg, die Kaiser Friedrich Barbarossa als ihren Erbauer nennt, ist in ein Zuchthaus verwandelt worden; das herrliche Schloss von Meissen war bis vor Kurzem Porzellanfabrik, und die Kirche von Echternach dient jetzt noch als Werkstatt für Steingut-Waaren.

In Echternach unweit Trier bestand — muthmâsslich schon seit dem siebenten Jahr- Geschichte.
hundert — ein Benedictiner-Kloster, das allmählich erweitert und verschönert mit seiner Kirche
1017 ein Raub der Flammen wurde. Der vom damaligen Abt Urold begonnene und von 1017.
seinem Nachfolger Humbert vollendete Kirchenbau wurde 1031 vom Erzbischof Poppo 1031.
eingeweiht. Von diesem Bau ist ein grosser Theil erhalten geblieben. Um 1200 wurden an 1200.
das Chor zwei Thürme angebaut, die man neuer Zeit abgetragen hat; um 1260 wurden zwei 1260.
Thürme an der Westseite errichtet, die jetzt auch nicht mehr stehen. Aus derselben Zeit
sind die Fenster und die Gewölbe der Kirche. Um 1600 ist vom Abt Berthelius die 1600.
Capelle m (des Grundrisses) an der Südseite erbaut worden. Die andern beiden Capellen n
und o scheinen spätern Ursprungs zu sein. Die Capelle p ist 1615 vom Abt Fisch erbaut 1615.
und dem h. Sebastian geweiht worden. 1661 wurde eine Empor eingezogen. 1726 begann 1661. 1726.
Abt Matthias Hartz einen glanzvollen Neubau, den sein Nachfolger Gregor Schouppe
um 1750 vollendete, der inzwischen bereits 1796 in Folge der französischen Umwälzung in 1750. 1796.
Privathände überging. Herr Heinrich Dondelinger errichtete in den von ihm ersteigerten Gebäuden eine Steingutfabrik, deren eine Hälfte sodann an Herrn Boch zu Mettlach kam. In der Kirche stehen Fayence-Oefen und ihren Gluthen werden Säulen, Pfeiler und Gewölbe einen dauernden Widerstand nicht entgegensetzen.

Die Kirche zu Echternach ist dem h. Clemens Willibrord gewidmet, dem angel- Beschreibung.
sächsischen Benedictiner, der als Apostel das Christenthum in Holland und Friesland ausbreitete, 739 als Erzbischof von Friesland starb und in Echternach begraben worden ist.

*) Benutzt wurde: Chr. Wilh. Schmidt: Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Trier 1839.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilica mit einem rechtwinklig abgeschlossenen Chor; sie ist nicht streng orientiert, sondern steht in der Richtung von Nordwesten gegen Südosten. Zweimal sieben Pfeiler, durch Rundbogen verbunden, trennen Mittelschiff und Abseiten; zwischen je zwei Pfeilern steht eine Säule, die durch zwei kleinere Bogen mit den Pfeilern rechts und links verbunden ist. Der Raum zwischen den kleinern Bogen und dem grössern, der sie umschliesst, ist mit Mauerwerk ausgefüllt. (S. den Längendurchschnitt.)

Die Zwischenweite zwischen den äussersten Pfeilern in Westen und Osten und den Wand-Pfeilern (a und a′) enthält keine Säule, so dass an beiden Stellen ein Transsept entsteht, das in Westen um etwas vor die Umfassungsmauer des Langhauses vortritt, und eine Empore hat. Zwischen den beiden an der Westseite angebauten Thürmen befindet sich eine kleine Vorhalle. In den Winkeln zwischen dem Langhaus und dem Chor stehen zwei Treppenthürme von sehr geringem Durchmesser.

Die Seitenschiffe sind um vieles niedriger als das Mittelschiff. Die Fenster der erstern sind fünftheilig, die des Mittelschiffs dreitheilig. Mittelschiff und Seitenschiffe, ursprünglich flach gedeckt, haben jetzt Spitzbogen-Gewölbe.

Unter dem Chor und östlichen Transsept befindet sich eine Krypta, deren verkleinerten Grundriss wir unter Fig. K geben. Sie hat weder Pfeiler noch Säulen, ihre Tonnengewölbe werden von den Mauern getragen. Vor dem Chor (b) liegen vier Cellen (c), wahrscheinlich zu besonderen Capellen bestimmt. Eine kleine Treppe führte aus der nordöstlichen Abtheilung des Transseptes hinunter; eine zweite von aussen durch den Unterbau der S. Sebastians-Capelle p. Im Chor der Krypta stand vor Zeiten das Grab des heiligen Sendboten der Friesen, Willibrord.

Auffallend sind an den offenbar spätern, aussen angebauten Capellen die mit dem alten Bau ganz übereinstimmenden Fenster. Es sind aber die wirklich alten Fenster, die man beim Bau der Capellen aus dem alten Langhaus genommen, so dass die Capellen gewissermässen nur eine Erweiterung der Fenster geworden sind. Die ursprünglichen romanischen Fenster sind jedenfalls bei der Restauration im dreizehnten Jahrhundert gänzlich verschwunden, wie die Dachgesimse und was etwa von architektonischem Schmuck im romanischen Styl an der Aussenseite mag gewesen sein.

Mâsse. Die ganze Kirche (ohne die Vorhalle) ist 207 F. 8 Z. im Lichten lang (mit der Vorhalle 219 F. 1 Z.) und 69 F. breit. Die Breite des Mittelschiffs beträgt 32 F. 9 Z.; das linke Seitenschiff ist 14 F. 4 Z. das rechte 15 F. 6½ Z. breit. Das Mittelschiff ist vom Boden bis zur Höhe des Gewölbes 51 F. 3 Z. hoch; die ursprüngliche Holzdecke lag 7 F. höher. (S. den Längendurchschnitt.) Hier haben sich noch einzelne Spuren alter Malereien vorgefunden.

Ornament. Sehr merkwürdig ist das Wenige, was von Ornament in der Kirche ist. Vor allem muss die Form der Säulencapitäle auffallen. (S. Fig. S.) Weit entfernt von dem dem elften Jahrhundert eignen Würfelcapitäl haben wir hier eine Nachahmung des römisch-korinthischen Capitäls, doch mit einfachen cactusartigen Blättern an der Stelle des Akanthus vor

uns. Freilich das antike Formgefühl fehlt. Die Spiralen kommen nicht zu freier Entwicklung; es ist als trauten sie sich nicht hervor. Auch der Abacus hält sich schüchtern zurück und vermeidet jede Ausladung.

Noch bedenklicher sieht es mit der Basis aus. Hat sich die (übrigens gut verjüngte) Säule schon ohne Noth und Bedeutung zwei Ringe um ihr Fussende legen lassen, so wiederholt sie nun ihre Ausbiegung in einem einer halben Hohlkehle ähnlichen Glied, dem jeder Ausdruck fehlt, da der Uebergang zu dem Wulst durch die erste Ausbiegung gemacht sein würde. Dieser nun ist sehr gut geformt; aber die Hohlkehle unter ihm ist viel zu eng und schwächlich; und während man nur nach Mâssgabe der attischen Basis einen zweiten, grössern, weiter vortretetenden Wulst erwartet, folgt nur noch eine niedrige Plinthe, vom Durchmesser des Wulstes.

Die Pfeiler sind ohne Basen; ihre Kämpfer aber sind besonders zierlich ausgearbeitet (Fig. d) mit dem Eierstab und ionischen Perlenschnüren versehen. So hat die untere Abtheilung des Mittelschiffes ein ziemlich antikes Gepräge.

Ganz anders sehen die Eckpfeiler im Chor aus, deren Capitäle (s. Fig. e) in den frühromanischen rohen Thier- und Pflanzenformen gehalten sind, an denen auch noch hie und da die alte gelbe Bemalung der Löwen und die grüne des Laubwerks zum Vorschein kam. Es ist sehr schwer zu glauben, dass diese Art der Verzierung in derselben Zeit angewendet worden sein sollte, in welcher die Säulen errichtet wurden; und doch fehlt in der Geschichte ein Anhaltpunkt für eine entgegenstehende Annahme, wenn man nicht den Bau von 1200 damit in Verbindung bringen, und die Anwendung veralteter Ornamente gestatten will.

Beachtenswerth ist die doppelte Bogenstellung in den Pfeiler-Zwischenweiten, eines der ältesten Beispiele der unter einem gemeinsamen Bogen vereinigten Doppelarcaden.

Die Gesimse f f' und g befinden sich am Dach des Chors und gehören mit Wahrscheinlichkeit in die Restauration vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts. Aber auch gegen diese Formen des feingebildeten Flechtwerks, oder der scharf und zart gezeichneten Palmetten, oder des aus kleinen Bogenconsolen zierlich geformten Bogensimses sticht das Löwencapitäl durch Roheit merklich ab.

Die Fenster haben keinerlei Mâsswerk, auch keine ausgezeichnete Profilierung. Nur die Säulchen in der Mitte der Fensterstäbe (Fig. k) verdienen Beachtung, indem hier die gothischen Formen auf ihr einfachstes, dem romanischen Styl noch sehr nahe verwandtes Schema zurückgeführt sind und vornehmlich nur durch die Unterhöhlungen sich kennzeichnen, die am Capitäl und an den Consolen sichtbar sind. Sie gehören der Restauration in der Mitte des 13. Jahrhunderts an. In dieselbe Zeit fallen die Gewölbe, von deren Rippen Fig. h ein Paar Profile gibt. Sie sind auffallend tief unterschnitten.

Originell sind die Consolen, die als Gewölbträger dienen, da man verschmäht hat, Halbsäulen bis auf die Kämpfer der Pfeiler herabzuführen. Es ist eine derselben in Fig. i abgebildet, woraus man sieht, dass dem Architekten irgend ein botanischer, oder blumenfreundlicher Gedanke die architektonischen Anschauungen in Unordnung gebracht hat. In der That

nehmen sich die mehrfach gegliederten Consolen wie tragbare Blumenvasen aus, in denen das Capitäl-Ornament wie ein Blätterstraus steckt.

Betrachtungen. Die Kirche von Echternach gibt zu mannichfaltigen Betrachtungen Anlass. Abgesehen von dem rechtwinkligen Chorabschluss, wie er zwar häufig in England, mehrfach auch in Westfalen, selten im übrigen Deutschland bei sehr alten Kirchen vorkommt, ist die Anlage ganz die einer altchristlichen Basilica, wie wir sie noch in zahlreichen Beispielen in Rom und Ravenna finden. Wenn aber hier in der Regel die Mittelschiffwand von Säulen und nur von Säulen getragen wird, so wechseln in der Kirche von Echternach Säulen mit Pfeilern ab.

Das älteste Beispiel der Art dürfte die Basilica S. Prassede in Rom sein, als deren Erbauungszeit das Jahr 817 angegeben wird. Hier stehen stets zwischen zwei Pfeilern zwei Säulen*); aber die Säulen allein tragen die Mittelschiffwand, und die Pfeiler, die hoch über sie emporgeführt und mit ihnen ohne Verbindung sind, haben die Bestimmung, grosse das Mittelschiff überspannende Bogen zu tragen.

In Deutschland dagegen findet die Anordnung wechselnder Säulen und Pfeiler frühzeitig ausgedehnte Anwendung namentlich in den niedersächsischen Landen, in den Kirchen von Ilsenburg, Frose, Gernrode, Drübeck am Harz, in welcher letztern sogar die doppelte Bogenstellung, wie bei der Kirche von Echternach angewendet ist. Alle diese Kirchen haben ein Alter, das bis ins 10. und 11. Jahrhundert hinaufreicht; später findet die gleiche Anordnung statt bei der Kirche von Hecklingen, bei St. Godehard in Hildesheim und a. a. O.**)

Sehr gewöhnlich ist diese Anordnung in den romanischen Kirchen Westfalens, wo eine reine Pfeilerbasilica eher zur Ausnahme gehört.***)

Was aber der Kirche von Echternch eine entschiedene Auszeichnung dabei gibt, ist der antikisierende Styl, in welchem die älteren Bautheile gehalten sind. Während überall im 11. Jahrhundert, und sogar in dem nahen aus einem wirklich antiken Bauwerk herauswachsenden Dome von Trier das Würfelcapitäl die herrschende Form ist, sehen wir hier eine ziemlich genaue Nachbildung der Antike; was um so greller wirkt, als die Mittelglieder des romanischen und Uebergangstyles zu der Gothik der Fenster und Gewölbe so gut wie gar nicht vorhanden sind.

*) Wenn nicht etwa die Pfeiler eine spätere Umkleidung von Säulen sind.

**) Vgl. Denkmale der deutschen Kunst. Band I. II. V.

***) S. Wilh. Luebke die mittelalterliche Baukunst Westfalens, Leipzig T. O. Weigel.

DER DOM ZU SOEST.

(Hierzu eine Bildtafel.*)

Ich kenne keine zweite Stadt, die einen so räthselhaften Eindruck macht, wie Soest in Westfalen. Dem Umfang, der Anlage und dem Aussehn nach einem grossen Dorfe nicht unähnlich, mit 8000 Einwohnern, hat es sieben und zwar meist sehr grosse Kirchen und eine Capelle, so dass auf je 1000 Seelen ein Gotteshaus kommt.

Unter diesen wird den Fremden, der von der Eisenbahnstation nach dem (sehr schätzenswerthen) Gasthaus des Hrn. Overweg geht, unzweifelhaft zunächst der Dom des heil. Patroclus auffallen, an dem ihn sein Weg vorüber führt, durch die Wucht seiner Massen, durch seine würdevolle Einfachheit, wie durch die Eigenthümlichkeit seiner Anlage und Ausführung.

Für die Geschichte des Baues sind wir so gut wie ohne alle Nachrichten. Wir sehen nur sogleich, dass an seiner Vollendung verschiedene Zeiten gearbeitet und werden diese mit Hülfe der allgemeinen Baugeschichte zu bestimmen suchen. Geschichte.

Das Patroclusstift ist in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts gegründet; denn schon 964 wurde (nach Erhard Regesta Westfal.) der Leichnam des heil. Patroclus auf den Wunsch 964.
des Erzbischofs Bruno von Cöln in das von ihm gegründete Soester Stift gebracht. Der jetzige Bau zeigt keine Spuren mehr jener Frühzeit; seinen Formen nach gehört er in das 12. Jahrhundert, aber in zwei verschiedene Perioden desselben, so dass ein Theil dem Anfang, ein andrer dem Ende des Jahrhunderts angehören mag; spätre Zusätze und Abänderuugen ungerechnet.

Der Dom ist seiner Gesammtanlage nach eine dreischiffige Kirche mit einem Kreuz- Anlage.
schiff, einem Chor mit halbkreisrunder Absis, einem Nebenchor im nördlichen Kreuzschiff, mit gleicher Absis, einer innern und einer äussern Vorhalle und einem hohen viereckten Thurm über der Mitte der innern Vorhalle. An das südliche Kreuzschiff ist statt eines Nebenchors eine Sacristei (r) angefügt, und an diese noch ein kleines Zimmer als „Kapitelstube."

Ein Blick auf unsern Plan A genügt, um die grosse Unregelmässigkeit der Anlage zu bemerken. Schon das eine Nebenchor an der Nordseite bringt den Bau, da ein zweites an der Südseite fehlt, aus dem Gleichgewicht, das durch die flache Nische in der Sacristeiwand, die eine Absis vorstellen soll, nicht hergestellt werden kann. Die Seitenschiffe sind unverhältnissmässig schmal; während sie in der Regel halb so breit als das Mittelschiff sind, verhalten sie sich hier wie 14'3" zu 37'4". Die schweren Pfeiler der Vierung treten mit ihren Vorlagen in das Kreuzschiff und bekommen damit ein sehr grosses Uebergewicht über die ohnehin nicht zu starken Umfassungsmauern. Der auffallendsten Unregelmässigkeit aber begegnen wir im Langhaus. Die zwei ersten Gewölbquadrate des Mittelschiffes zwischen o und n haben ausser den Pfeilern des Kreuzschiffes zweimal 4 Pfeiler, durch welche Mittelschiffe und Seitenschiffe getrennt werden. Von diesen sind je 2 Hauptpfeiler, und zwei zwischen ihnen Nebenpfeiler. Die Hauptpfeiler, ursprünglich von derselben Gestalt wie diese, sind durch Vorlagen von Pi-

*) Benutzt wurde: die mittelalterliche Kunst in Westfalen... von Wilh. Lübke. Leipzig T. O. Weigel 1853, ein treffliches Werk, das den Freunden deutscher Kunst nicht nachdrücklich genug empfohlen werden kann.

lastern und dicken Halbsäulen verstärkt. Am dritten Gewölbquadrat aber haben sowohl die Haupt- als die Nebenpfeiler eine abweichende Gestalt, in der Art, dass an die Nebenpfeiler ein in das Mittelschiff ragendes, aber nicht gleich hohes Mauerstück angesetzt erscheint, und dass der Hauptpfeiler, ursprünglich auf einem sehr starken Würfel aufgeführt, auch eine viel massivere Verstärkung erhalten hat, als die anderen Hauptpfeiler. Dazu kommt noch, dass die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben ohne Quergurte überspannt sind, mit Ausnahme des letzten Gewölbes (vor der Flucht n), das durch einen Quergurt von der ganzen gegen Osten liegenden Gewölbreihe der Seitenschiffe geschieden ist.

Zur Erklärung dieser sehr auffallenden Erscheinung scheint Lübke die richtige Auflösuug gefunden zu haben, und indem wir ihm folgen, lassen wir einstweilen die westliche Abtheilung des Planes von n bis x ausser Betracht.

Ursprünglich hatte das Langhaus eine flache Decke und dazu vier Paar einfach viereckiger Arcadenpfeiler mit einer Pilastervorlage an der Seitenschiffseite, die mit dem gegenüberstehenden Pilaster an der Umfassungsmauer den Gewölbträger für die Seitenschiffgewölbe macht. Bei der Einwölbung des Mittelschiffs verstärkte man jeden zweiten Pfeiler gegen das Mittelschiff zu mit einer viereckigen Vorlage von grossem Durchmesser für die Quergurte und kräftigen Halbsäulen für die Längengurte, wie der Plan durch dunklere Schraffierung anzeigt.

Soweit ist die Umgestaltung deutlich und verständlich. Schwierig dagegen wird die Erklärung vom fünften Pfeiler an. Nach Lübke's sehr wahrscheinlicher Annahme ging die Kirche ursprünglich bis dahin, und schloss sich westlich eine Vorhalle mit zwei Thürmen über den kleinen, durch Gurtbogen geschiedenen Gewölbquadraten der Seitenschiffe an, so dass der ganze Kirchenbau (mit der Vorhalle) bis zur Flucht von n reichte. Die grössere Stärke der Pfeiler, die nur hier angebrachten Quergurte über den Seitenschiffen, sowie das Vortreten der Umfassungsmauer an dieser Stelle, unterstützen sichtlich diese Annahme.

Soweit dürfte der Bau noch in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts gehören. Da nun der nun folgende westliche Anbau seinen Formen nach nicht später begonnen sein kann, als in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, so bleibt nur die Annahme übrig, dass man den ursprünglichen Plan noch vor der gänzlichen Ausführung verlassen und eine Erweiterung desselben beschlossen und sogleich in Angriff genommen habe.

Danach errichtete man ein sechstes Paar von Arcadenpfeilern, die man denen des Mittelschiffes nach-, nur durch Verdoppelung der Vorlage stärker bildete. Auf diese Weise erhielt man für das Mittelschiff ein drittes Gewölbquadrat (dessen Gurte spitzbogig sind und auf etwa 4 Fuss tiefer angebrachten Kämpfern aufsitzen). Sodann schloss man das Langhaus mit einem siebenten Pfeilerpaare und stellte dazwischen in der Mitte des Mittelschiffes einen dritten Pfeiler.

Diese Pfeiler sind von ganz andrer Anlage, als die frühern des Langhauses. An den Ecken ausgetieft, haben sie an jeder Seitenfläche eine Halbsäule, und nur der mittlere hat gegen das Mittelschiff eine ganz glatte Fläche.

Dieselbe Stellung von drei ganz ähnlich gebildeten Pfeilern wiederholt sich noch einmal, und hinter diesen erst, immer in den gleichen Zwischenräumen, folgt der Abschluss

durch die westliche Umfassungsmauer m. Nördlich und südlich von dieser Pfeilerstellung setzen sich die Seitenschiffe fort, und sind von da an mit Quergurten überspannt, die gleich denen der Pfeilerstellung von bedeutender Breite und mit Rundstäben verstärkt sind.

Diese Pfeilerstellung bezeichnet eine Vorhalle im Innenbau, und ist der Träger einer Empor, die in Fig. C im Grundriss dargestellt ist. Sie ist durch Treppen mit der Vorhalle in Verbindung und mit Kreuzgewölben überdeckt, die von kräftigen Pfeilern getragen werden. Die Bestimmung dieser Loggia, die an fürstliche Bevorzugung mahnt, ist um so schwieriger zu ermitteln, als die Grösse und die Geschichte der Stadt keinen Anhaltpunkt bieten. Auffallend dabei bleibt, dass diese Loggia an der Nordseite bis an die Umfassungsmauer, an der Südseite aber nur bis an's Seitenschiff reicht.

Zu dieser innern Vorhalle tritt nun noch eine äussere x, die dem Gebäude von aussen sein höchst eigenthümliches Aussehen giebt. Sie nimmt die ganze Breite der Kirche ein, und ruht auf sechs gewaltigen Pfeilern, die unter sich durch Rundbogen verbunden sind. Der dreischiffigen Anordnung der Kirche gemäss, hat auch die Vorhalle drei Abtheilungen, die durch einen zwischengestellten Pfeiler bezeichnet sind. Die mittlere Abtheilung öffnet sich nach aussen durch drei rundbogige Arcaden, jede Seitenabtheilung durch einen grössern Bogen. Vorhalle.

Ueber der mittlern Abtheilung der Vorhalle x befindet sich ein gleich grosser Raum (S. den Grundriss C) für allerlei Waffen der ehedem als Rüstkammer benutzt wurde, und noch jetzt als Aufbewahrungsort dient. Der Aufgang dazu befindet sich an der nördlichen Mauer, wo eine Thür angebracht ist, die inzwischen nur auf einer Leiter erreicht werden kann. Nach aussen öffnet sich die Rüstkammer mit drei der untern Bogenstellung entsprechenden Fenstern, deren weite Bogen durch je zwei kleinere Bogen unterspannt sind, die von Zwergsäulen gehalten werden.

Zwischen der untern Bogenstellung und den Fenstern ist als architektonischer Schmuck eine Reihe von kleinen Blendarcaden eingefügt.

Die innere Vorhalle m dient als Unterbau für den Thurm, der in der ganzen Breite des Mittelschiffes (von 50 Fuss) sich 244 Fuss hoch erhebt. Sehr beträchtlich ist das erste über die Nordwand der Kirche emporragende Stockwerk. Es wird durch ein Gesims geschlossen und durch je fünf sehr schlanke zweitheilige Fenster erleuchtet. Das zweite Stockwerk ist niedriger, seine Fensteröffnungen sind dreitheilig und womöglich noch schlanker, woran man schon die Wirkung des eintretenden gothischen Baustyls erkennt. Nun beginnt der achteckige Helm des Thurms. Der Uebergang dazu aus dem viereckigen Unterbau wird durch kleine Eckthürme und durch zwischen ihnen aufgerichtete Giebel vermittelt, die der achtseitigen Dachpyramide als Widerlager dienen. Hier begegnen wir überall den Formen des Uebergangstyles, dem Kleeblatt-, selbst dem Spitzbogen; Rosetten wechseln ab mit Fenstern, deren Säulchen sich wie Mâsswerk ausnehmen. Thurm.

Noch ist zu bemerken, dass unter dem Chor eine Krypta war, die man indess in neuerer Zeit, um den Chor niedriger zu legen, gesprengt hat. Eine Nebenkrypta befindet sich aber noch gegenwärtig an der Südspitze unter der Sacristei (r). Krypta.

An der Nordseite des Kreuzschiffes befindet sich eine kleine Vorhalle, mit einer auf Kleine Vorhalle.

einer Säule aufsitzenden Bogenspannung; über dem Portal innerhalb derselben ist Christus mit den vier evangelischen Zeichen in Relief angebracht, das die Umschrift hat

Huc age, verte pedem, plebs quaeque fidelis ad aedem
Ecclesie matris. monet hoc pia gracia patris.

Kreuzgang. An diese Vorhalle stiess der Kreuzgang (q), der die ganze Ostseite der Kirche einschloss, und an den sich ein zweiter Kreuzgang an der Südseite anlehnte. Es sind nur noch wenige Reste davon übrig.

Formen. Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Formen, die bei diesem Denkmal angewendet sind, so bemerken wir zunächst, dass für alle Bogen und Gewölbe (mit ein Paar ganz untergeordneten Ausnahmen) allein der Rundbogen angewendet worden. Die plumpen Spitzbogenfenster der Mittelwand sind spätern Ursprungs. Man sieht noch deutlich die Spuren der alten Rundbogenfenster.

Die Gewölbe des Chorraums nebst denen des Kreuzschiffes sind rundbogig und rippenlos; das Nebenchor ist mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Die Kämpfer der Pfeiler des Mittelschiffes, die die Gewölbe tragen, bestehen aus einer Platte mit schräger Schmiege, die Arcadenpfeiler aus Platte, Rundstab und Plättchen. Von weiterer Entwickelung des romanischen Styls sind die Pfeiler der Vorhalle m. Reicher gegliedert haben sie an ihren Halbsäulen die attische Basis (wenn auch nicht in reiner Form) und Eckdeckblätter, einfach abgeschrägte, oder Würfel-Capitäle mit romanischem Blattwerk.

Von noch weiterer Entwickelung des romanischen Styls ist die äussere Vorhalle ein Beispiel. Ihre Pfeiler, abgebildet im Grundriss mit den Zeichen a b c, sind von verschiedener Grösse und Zeichnung, und bieten ein reiches System von einzelnen und verbundenen Rundstäben, Einkerbungen und Hohlkehlen, wodurch ein belebtes Spiel von Licht und Schatten entsteht. Auch die Gurtbogen sind in gleicher Weise profiliert; die Capitäle gleichen denen der innern Halle. Am vollendetsten erscheint die Form an den Fenstern der Rüstkammer, deren Säulchen die attische Basis mit Eckdeckblättern in grosser Reinheit zeigen. (Fig. d.)

Noch ist der Säule an der nördlichen Vorhalle Erwähnung zu thun, die ein umgekehrtes Würfelcapitäl zur Basis und ein offenbar eingewandertes antikes römisch-korinthisches Capitäl aus Marmor als Bogenträger hat.

Material. Das Material, aus welchem der ganze Bau aufgeführt ist, sind regelmässige Werkstücke aus einem sehr feinkörnigen, festen, grünen Mergelsandstein.

Ungeachtet der beinah absoluten Schmucklosigkeit des Aeussern wie des Innern, der auffallenden Nüchternheit, die sich sogar mit einem horizontalen obern Abschluss und einem rechtwinkligen Einsetzen des Thurmes begnügt, macht das Gebäude durch seine Massen und Mâsse einen gewaltigen Eindruck und ist zugleich eines der sprechendsten Beispiele der romanisch-westfälischen Baukunst des zwölften Jahrhunderts.

Malereien. Alte Malereien im Haupt- und im nördlichen Nebenchor aus dem 13. Jahrhundert sind neuerdings durch Restauration des Malers Lasinski hergestellt oder ersetzt worden.

DIE MARIENKIRCHE ZUR WIESE
IN SOEST.

Hierzu 2 Bildtafeln. *)

Die Marienkirche zur Wiese in Soest in Westfalen gilt — und gewiss nicht mit Unrecht — als eines der reizvollsten Denkmale der gothischen Baukunst. Sie ist es, ohne strenge Befolgung der Stylgesetze, mit äusserst gewagten Proportionen, mit einer fast irrationalen Choranlage und mit Formen, die an die Spätzeit der Gothik erinnern. Ihr Bau aber fällt in die beste Zeit dieses Styls und die Abweichungen sind aus der Entwicklungsgeschichte der Kunst nicht zu erklären; es hat sie allein der Baumeister zu vertreten, der auf überraschende Weise der Zukunft vorgegriffen.

Die Geschichte des Kirchenbaues, soviel davon bekannt, steht in drei Zeilen an der Vordermauer des Chors angeschrieben und lautet: Geschichte.

C ter decem mille tribus Ique dies tenet ille
Huius quo primum struxit loculi capud ymum
Ne deus o dempnes hunc Schendeler arte Johannes.

So schlecht die Verse sind, so unverständlich sind sie. Nur das liest sich mit Sicherheit heraus, dass der Name des Baumeisters Johannes Schendeler gewesen. Ueber die Auslegung der Zeitbestimmung gehen die Uebersetzer aus einander. Tappe in den „Alterthümern der deutschen Baukunst in Soest, Essen 1823" findet in den Versen die Zahl 1343; Kugler (mit Passavant) die Zahl 1314; Lübke (dem ich mich anschliesse) die Zahl 1331. 1331.
Da C ter mille unzweifelhaft ist, bleibt nur decem tribus Ique, was wohl nur 31 bedeuten kann.

Das Langhaus der Kirche ist durch zwei Pfeilerpaare in drei Schiffe getheilt, auf Anlage.
deren jedes drei einfache Kreuzgewölbe kommen. Ungewöhnlich ist die Breite der Seitenschiffe (zwei Dritttheile des Mittelschiffs) und ebenso die Höhe des ganzen Langhauses (76 F. im Scheitel). Nicht minder auffallend ist die Breite des Mittelschiffs, der zufolge die Gewölbfelder (mit Ausnahme des durch die grössere Pfeilerstärke verkürzten dritten) quadratisch sind.

Dabei ist zu bemerken, dass die Kirche eine sog. „Hallenkirche" ist, d. h. dass ihre Schiffe gleich hoch sind. Diese Form, der wir im übrigen Deutschland nur bei gothischen Kirchen begegnen, findet sich in Westfalen schon unter der Herrschaft des romanischen

*) Benutzt wurde: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen von W. Luebke. Leipzig, T. O. Weigel 1853.

Styls, so dass wir wohl nicht mit Unrecht die rothe Erde als die Wiege derselben betrachten können; ja wir können dort die Entwickelung derselben an einer Anzahl von Beispielen verfolgen, bei denen die (dem Basilikenstyl entnommenen) niedrigen Mássverhältnisse der Seitenschiffe nach und nach in höhere und immer höhere übergeführt werden, bis sie denen des Mittelschiffs gleichkommen. Es sei hier (nach Lübke a. a. O. S. 34 ff.) nur an folgende Kirchen Westfalens erinnert: die Johanneskirche zu Billerbeck, die Kirche zu Legden und die grosse Marienkirche zu Lippstadt; die Ludgerikirche zu Münster; die Kirchen zu Balve, Plettenberg und Werdohl im Sauerlande; den Dom zu Paderborn, die Münster zu Herford und zu Hameln etc.

Bei der ganz unverhältnissmässigen Kürze des Langhauses der Wiesenkirche war eine Erweiterung geboten. Sie wurde erreicht, indem der Unterbau der Westseite als Fortsetzung von Mittel- und Seitenschiffen benutzt wurde.

Sehr eigenthümlich ist die Anlage der drei Chöre, von denen das Hauptchor den Nebenchören in gewisser Beziehung untergeordnet erscheint, in einer allerdings schon bei der etwas älteren Petrikirche zu Soest angewendeten Weise. Der Chorabschluss, sowohl des Hauptchors als der Nebenchöre, aus dem Zehneck construiert, nimmt für letztere die Breite der Seitenschiffe in Anspruch. Damit aber wird dem Hauptchor eine Erweiterung über die Breite des Mittelschiffs auferlegt, so dass sein Abschluss im Grundriss die Form des Hufeisenbogens annimmt und in Folge davon an seiner Perspective wesentliche Einbusse erleidet.

Ganz ausserordentlich schmal und hoch sind die Fenster; dabei hat nur der Hauptchorabschluss Strebepfeiler; die Nebenchöre sind ohne solche aufgeführt.

An der Westseite sind zwei hohe Thürme errichtet, die den Abschluss des Mittelschiffes zwischen sich haben und von den Umfassungsmauern und sehr starken Pfeilern getragen werden. Ich erwähnte dieser Anlage bereits als einer Erweiterung des Langhauses. Es mag nicht unbemerkt gelassen werden, dass mit dieser Anlage von zwei Thürmen die Wiesenkirche unter den gothischen Kirchen Westfalens ganz vereinzelt steht.

Das Langhaus hat je drei hohe Spitzbogenfenster an jeder Seite, und an jeder ein reichverziertes Portal, von denen das an der Südseite das schönste sein dürfte, sowie das mittlere Fenster der Westseite von keinem der andern in dieser Hinsicht übertroffen wird.

Formen. Die Pfeiler des Mittelschiffs sind aus überzwerch gestellten Quadraten construiert (Taf. 2. Fig. 11) und schon an den Sockeln ist die Gliederung, in welcher sie emporsteigen, vorbereitet. Diese Gliederung besteht aus einem Wechsel von scharf vorspringenden, eingezogenen oder flach abgekanteten Theilen, entsprechend den Gewölbrippen und Flächen, in welche sie ohne Vermittelung übergehen. An den Quadratspitzen ist schon am Pfeiler die Birnform angebracht (Taf 2. Fig. 7.) und wird an jeder Seite von einer tiefen Hohlkehle flankiert. Der Zwischenraum zwischen zwei Quadratspitzen ist sodann durch ein Glied ausfüllt, das sich wie eine dreiseitige Abkantung eines Kreistheils ausnimmt, und mit der Strenge des Styls nicht wohl vereinbar ist.

Ebenso wenig finden wir an mustergültigen Beispielen der Gothik den Unterschied

zwischen Pfeiler und Gewölbe verwischt wie hier, wo die Pfeiler ohne Abschluss mit den Gewölben verbunden sind. Wohl sollen die Gewölbrippen als aus den Pfeilern hervorgehend, in diesen vorgebildet oder vorbereitet sein; allein das Auge (oder das Bewusstsein) verlangt für die aufstrebende Kraft des Pfeilers einen Ruhepunkt, auf dem sie sich zur Uebernahme der Last sammeln kann. Dieser Ruhepunkt wird durch den Kämpfer, durch ein der Verzierung anheim gegebenes, dem Säulencapitäl entsprechendes Glied bezeichnet, das die Gothik wohl zu würdigen gewusst, und eigentlich erst gegen das Ende ihrer Blüthezeit abgestreift oder aufgegeben hat.

Ueberhaupt: folgen wir unserm Meister in die Zeichnung seiner einzelnen Formen, so ist nicht zu verkennen, dass wir es mit einem Künstler zu thun haben, der seinen eignen Geschmack hat und gegen Herkommen und Gesetz, so gut es gehen will, zur Geltung bringt. Dies tritt namentlich an den Profilierungen deutlich hervor, die desshalb in reicher Auswahl auf Taf. 2 mitgetheilt werden. So haben die grossen Pfeiler unter den Thürmen (Taf. 2. Fig. 9.) die mannichfaltigsten Verbindungen der birnenförmigen Rundstäbe mit den Hohlkehlen; ein noch viel bunteres Spiel von Rundstäben und Hohlkehlen tritt an den Portalen zu Tage, von denen Fig. 6 das nördliche, Fig. 8 das südliche zeigt, an denen vortretende Pfeiler mit fast abenteuerlicher Anwendung von flachen neben halbkreisrunden Hohlkehlen vorkommen. (Fig. 10. Fig. 18.) Aehnliche Profilierungen finden sich auch an den Einfassungen der Fenster (Fig. 1—5) und den mittlern Fensterstäben (Fig. 19. 20).

Was die Fenster betrifft, so sind sie im Hauptchor drei-, in den Nebenchören zwei-, im Langhaus viertheilig. Durch ein horizontales Mittelglied mit Spitzbogen und Vierpässen gleichsam in zwei Stockwerke getheilt, vereinigen sie im Hauptchor oben die Stäbe in Spitzbogen, über deren mittlerem ein Vierpass abschliesst, während den beiden seitlichen ein weitrer Spitzbogen folgt, darinnen ein Dreipass beschrieben ist. Am Fenster des Nordportales ist bereits das Fischblasenmuster in Anwendung, was denn doch auf eine spätere Beschaffung desselben hinweist, als das C ter mille der Urkunde gestatten mag. Fenster.

Das Aeussere der Kirche gewinnt durch die mit Fialen gekrönten Strebepfeiler und durch die mannichfach profilierten Gesimse und Sockel, davon Taf. 2 zahlreiche Beispiele liefert, ein sehr lebendiges Aussehn. Den grössten Schmuck liefern aber die Portale und die beiden hohen an der Westseite aufgeführten Thürme. Das Portal der Südseite ist mit einem kräftigen Bogen umrahmt, dessen Spitze eine Kreuzblume trägt. An jeder Seite begrenzt die Thürleibung ein aus vielen fein profilierten Gliederungen zusammengesetzter Pfeiler, aus dessen Kerne zwei feingezierte, schlanke Fialen aufsteigen, die von einer dritten noch überragt werden. Von den Statuen in der Thürleibung sind nur noch wenige, und nicht im besten Zustande erhalten; nur die Madonna mit dem Kind unter dem Baldachin auf dem Theilungspfeiler des Portals ist erhalten und von guter Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Aeusseres. Portale.

Die Kirche befand sich überhaupt in ziemlich verfallenem Zustande; die Thürme hatten hässliche Schieferdächer, die zu dem schönen Bau einen grellen Misston bildeten; eine Restauration.

zwischen die Thurmpfeiler gezogene Wand verengte das Innere der Kirche. Im Sommer 1862 fand ich eine Anzahl Arbeiter mit Restaurationsarbeiten beschäftigt, und wie mir schien unter sehr einsichtiger Leitung. Der vortreffliche grüne Mergelsandstein, aus welchem auch dieses Gebäude aufgeführt, wurde, auf das sorgfältigste bearbeitet, dabei angewendet, so dass der Werth des Kunstdenkmals, den es nun doch einmal — ungeachtet aller Abschweifungen vom Schul- und Hüttenwege — hat, sicher wieder zur vollsten Geltung kommen wird.

Bildnereien und Malereien.

Noch muss ich einiger Kunstwerke im Innern der Kirche gedenken. Zuerst dreier Tabernakel, davon das grösste aus dem 15. Jahrh. von besondrer Schönheit zur Kanzel umgewandelt worden ist. Es steht ganz frei auf viereckigem Unterbau, von vier Pfeilern getragen, zwischen denen Statuen standen. Auch der Wandschrank zur Aufbewahrung des heiligen Oels im Hauptchor ist ein zierliches architektonisches Musterwerk.

Noch dem 14. Jahrhundert scheint ein steinernes in drei Spitzgiebel endendes Altarwerk anzugehören, das in Verbindung mit zwei zierlich geformten steinernen Candelabern über einem Seitenaltar aufgerichtet ist. Aus der gleichen Zeit scheint auch der Taufstein auf achteckiger Basis, in Pokalform mit kräftig gezeichnetem und gut gearbeitetem Másswerk zu sein.

Die Bildschnitzereien, die sich an einigen Altären finden, sind von sehr geringem Werth, besser sind die steinernen Statuen der beiden Johannes, der Magdalena, der Apostel und Christi an den Chorpfeilern. Bedeutender, jedenfalls wirksamer sind die Glasmalereien, die namentlich in den hohen, schlanken Chorfenstern sich vortrefflich ausnehmen. Sie gehören aber grossentheils der Spätzeit des 15. und dem Anfang des 16. Jahrh. an.

Von Altargemälden ist vornehmlich das des südlichen Seitenchors zu beachten. Ich habe in der Abtheilung „Malerei“ dieses Bandes der Denkmale darüber berichtet. Im nördlichen Seitenchor ist ein Triptychon aus dem 15. Jahrh. im Styl des Meisters von Werden, aber von geringerer Hand. An den Aussenseiten die Messe des H. Gregor und eine Klage über dem Leichnam Christi. Im Innern, in der Mitte die heiligen Familien, daneben und auf den Flügeln die Geschichte der heil. Jungfrau, von der Verstossung Joachims bis zur Ausgiessung des heil. Geistes.

DER DOM ZU HALBERSTADT.*)

Hierzu drei Bildtafeln.

Der Dom zu Halberstadt ist dem H. Stephan geweiht, und wurde gegründet vom Geschichte.
Bischof Hildegrin I. im J. 814, nachdem 10 Jahre vorher das Bisthum durch Carl d. Gr. von Seli- 814.
genstadt hierher verlegt worden. Unter Bischof Hildegrin II. wurde der Dom eingeweiht im J.
859, fiel aber bereits 965 wieder ein. Bischof Hildeward baute eine neue Domkirche und weihte 859. 965.
sie in Gegenwart Kaiser Otto's III. feierlich ein im J. 991, bei welcher Gelegenheit der Kai- 991.
ser sein goldenes Scepter als Opfer auf den Altar legte. Im J. 1060 zerstörte eine Feuers- 1060.
brunst den grössten Theil der Stadt und mit ihr den Dom. Bischof Burckhard II. baute ihn
wieder auf und weihte ihn in Gegenwart König Heinrichs IV. 1071 ein, der inzwischen spä- 1071.
ter sich der Stadt feindselig erwies und sie mit Feuer verheerte, wobei der Dom beträchtlichen
Schaden litt, von dem er 1137 wieder geheilt war. Aber 1179 kam neues Unglück über 1137. 1179.
die Stadt: sie wurde mit ihrem Dom von Heinrich dem Löwen in Asche gelegt.

Nun begann 1181 Bischof Theodorich den Neubau des jetzigen Domes, der von 1181.
seinen Nachfolgern eifrig fortgesetzt, von Bischof Conrad erweitert, im J. 1220 feierlich 1220.
eingeweiht wurde. Im Laufe des Jahrhunderts erlitt der Dom mehrfachen Schaden, vornehm-
lich durch eine Feuersbrunst, so dass Bischof Jacob von Metz 1258 in einem Ablassbrief zu 1258.
Beiträgen für den „Wiederaufbau" des Domes zu Halberstadt auffordert. Gleiche Aufforderungen
lassen Erzbischof Ruprecht von Magdeburg 1263, Bischof Gerhard zu Verden 1265, Bischof 1263. 1265.
Friedrich von Merseburg 1266, Bischof Hermann zu Schwerin 1276 ergehen, so dass wir 1266. 1276.
daraus auf eine fortgesetzte Bauthätigkeit um diese Zeit schliessen können, die auch 1366 1366.
noch nicht beendet war, wo Bischof Ludwig von Halberstadt seine Geistlichkeit für dieselbe
in Anspruch nimmt. Aus einer Urkunde vom J. 1345, einem Vertrage zwischen dem Dom- 1345.
capitel und dem Bischof Albert II. über den Abbruch der St. Lüders-Capelle an der Nord-
seite des Domes ersieht man, dass um diese Zeit der Chor im Osten zu bauen angefangen
worden, indem die Steine der Capelle ausdrücklich zur Benutzung für das Fundament des
Chors bestimmt werden. Die Bischofs-Capelle, als Anhang des Chors, muss bereits 1362 1362.
gestanden haben, da ihrer eine Urkunde d. J. Erwähnung thut. Dass auch noch 1498 die 1498.
Dombaucasse starke Bedürfnisse hatte, geht aus einer Verordnung des Papstes Bonifacius
hervor, welche Beneficiaten für sie besteuert.

*) Die beigefügten Abbildungen verdanke ich der Güte des H. Dr. Lucanus in Halberstadt, wie ich auch sein Werk: Der Dom zu Halberstadt etc. Berlin b. Gropius 1837, bei gegenwärtiger Abhandlung benutzt habe.

Einzelne Jahrzahlen, die man in Schluss- und andre Steine im Dom eingegraben
1486. 1574. 1602. 1605. findet (1486. 1574. 1602. 1605.) weisen auf Vollendung von Reparaturen hin; die neueste
1859–1861. ist von 1859 bis 1861 ausgeführt worden.

Eindruck. Der Dom zu Halberstadt gehört zu den schönsten Denkmalen des gothischen Styls, obschon einzelne Theile noch in den Formen des Uebergangs gehalten sind. Aber von der Nordseite, wie die Bildtafel 1. ihn zeigt, haben wir ein einheitliches, durchaus harmonisches Bauwerk vor uns, ebenso klar in der Anordnung, als reich in den Formen u. lebendig in der Darstellung; wobei sogleich bemerkt werden kann, dass die Thürme ihre jetzige schöne Gestalt und richtigen Verhältnisse erst einer Restauration aus neuester Zeit verdanken.

Anlage. Der Dom von Halberstadt ist eine dreischiffige Kirche von 350 F. Länge zu 64 F. Breite. Schon in diesen Verhältnissen spricht sich die Eigenthümlichkeit der Anlage aus, die übergrosse Länge zur Breite, noch vermehrt durch eine — nach dem Muster der englischen Mary-Chapel — in Osten angebaute Capelle (m). Gleicherweise ungewöhnlich ist das Verhältniss des Chors (118 F.) zum Schiff, das ohne die Breite des Querschiffs (32 F.) eine Länge von 144 F. hat. Das Querschiff, das demnach beinahe (den Thurmbau abgerechnet ganz) in der Mitte der Kirche liegt hat eine Länge von 112 F. Die Seitenchiffe (17 F. br.) sind halb so breit als das Mittelschiff, aber von gleicher Länge (17 F.). Sie setzen sich jenseit des Querschiffs als Chorumgang fort. Ausser den vier mächtigen Pfeilern des Querschiffs und zwei Wandpfeilern in Westen hat das Mittelschiff 14 Pfeiler, auf denen im Ganzen 24 Kreuz-Gewölbe ruhn. Im Chor stehen (ausser den Querschiffpfeilern) 12 Pfeiler mit 13 Kreuzgewölben und dem Gewölbe des Chorschlusses. — Das Querschiff hat 5 Sterngewölbe. — In Westen stösst an das Mittelschiff eine Vorhalle (a) mit dem Hauptportal (b); ihr zu Seiten steht der Unterbau der beiden Thürme (d d'), die sich an der Westseite 270 F. hoch erheben. Ausser dem Hauptportal hat die Kirche noch einen Eingang an der Nordseite des Querschiffes (i). Zu jedem Thurm führt eine besondere Thür.

Westseite. Die Westseite hat ein sehr bezeichnendes Ausseln durch die eigenthümliche Mischung verschiedenartiger Bauformen. Bei vorwaltendem Spitzbogen (von breiter Spannung) an dem Portal, an den Mauerblenden daneben, sowie an den Fenstern sind die kleineren Details, Bogenfriese, Zwischenbogen, und das Rundfenster noch grossentheils romanischen Styls, oder haben die den Uebergang eigenthümlichen Kleeblattformen.

Das Portal ist durch einen Pfeiler in zwei Thüren getheilt, die rundbogig überspannt mit Doppelreihen von kleinen Rundbogen verziert sind. Das Giebelfeld darüber ist mit kleinen, dem Spitzbogen desselben folgenden, staffelartig aufsteigenden Säulen und Kleeblattbogen ausgefüllt und mit Rundstäben und Hohlkehlen eingefasst, die auf den Wandsäulen der Laibung ruhen. Die Säulen sind in der Mitte durch Gürtel getheilt und haben spätromanische Capitäle.

Eigenthümlich sind die Mauerblenden an der Stelle der Seitenportale, und fast noch mehr die daran sich schliessenden Säulenreihen, die bestimmt gewesen zu sein scheinen, die Bogen einer Vorhalle zu tragen, die aber nie zur Ausführung gekommen.

Ueber dem Portal ist ein grosses Rundfenster angebracht (ohne Rosette), eingefasst von

einem runden, rundbogigen Rahmen und überdacht von einem flachen Giebel, der einen rechtwinkligen Rahmen abschliesst. Zu diesen Formen, die sämmtlich auf den Zusammenhang mit dem romanischen Styl hinweisen, kommt die Anordnung des das untere Stockwerk abschliessenden Gesimses, das, anstatt horizontal durchaus zu gehen, in der Mitte sich staffelartig erhebt und damit einem neuen Princip huldigt, das sich ausserdem in den Fenstern und Thürbogen kund giebt, und mit unverkennbarer Lust in dem Ueberbau zwischen den Thürmen sich geltend macht.

Was nun die im Viereck aufgeführten Thürme betrifft, so muss uns vor allem daran auffallen, dass ihre Stockwerke nicht durch Gesimse abgetheilt sind, sondern von dem Punkt, wo sie auf dem Unterbau aufsitzen, bis zur Basis der Dachpyramide eine einzige Masse bilden. Dazu kommt das auffallende Verhältniss der Fenster, deren unterste die kleinsten sind und die höher hinauf immer an Höhe und Breite zunehmen, bis sie im obersten Stockwerk wenigstens durch Verdoppelung den Schein eines grössern Umfangs sich sichern, als das um ein wenig grössere Fenster darunter hat.

Die Dachpyramide steigt bis zur Basis der Spitze 95' F. im Achteck empor, dessen Uebergang aus dem Viereck durch vier Eckthürmchen verdeckt ist. Diese Thürmchen und die sie verbindende Galerie sind im Uebergangsstyl gehalten, so dass damit nicht ein Anschluss an den Styl der obersten Fenster, sondern des untern Theils der Façade bewirkt worden.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass der untere Theil der Façade dem Neubau des Bischof Theodorich von 1181 angehört. An der Nordseite des südlichen Thurmes in der Höhe ist das Wappen eines Baumeisters mit der Jahrzahl 1574 angebracht. Zwischen beide gedachte Jahrzahlen fällt demnach die Vollendung der Façade, wie sie noch vor wenigen Jahren dastand. Bei der im Jahr 1859 vorgenommenen Restauration wurde der obere, stumpfe, ohne Verständniss des Styls und seiner Verhältnisse aufgeführte Theil der Thürme abgetragen und durch den gegenwärtigen Neubau ersetzt, der in erfreulicher Uebereinstimmung mit den alten und ältesten Theilen des Domes steht.

Betrachten wir nun die Seitenansicht (Taf. 1), so wird uns sogleich der Unterschied der drei ersten Strebepfeiler von den übrigen auffallen. Schmucklos steigen sie über die Seitenschiffe empor; nur über dem zweiten Absatz von unten haben sie je einen auf Säulen ruhenden Baldachin, darin die Statuen der HH. Stephan, Christus und Maria stehen. So wie diese Strebepfeiler, tragen auch die von ihnen eingeschlossenen Fenster an ihrem Stabwerk ohne Nasen noch die Zeichen des älteren Styles und gehören somit noch in die erste Bauperiode. Seitenansicht.

Die nächsten vier Strebepfeiler haben eine reichere Gliederung, und eine schmuckvolle Ausstattung. Schon über dem ersten untern Absatz ist eine Mauerblende mit einem Baldachin für Statuen (die fehlen); darüber steigt ein System von Fialen auf, und von der Höhe des Strebepheilers ist steilaufstrebend die Brücke geschlagen, die den Schub der Gewölbe aufnimmt und zu dem Strebepfeiler leitet. (S. Taf. 3. B.) Anstatt des einfachen Spitzbogens ist hier bei den Baldachinen und Fialen der Eselssattel angewendet, was auf eine ziemlich späte Bauperiode deutet. Dagegen sehen wir am Chor sowohl Strebepfeiler als Fen-

ster in strengeren Styl ausgeführt, so dass diese Theile unbedenklich dem Bau von 1345 zugeschrieben werden können. Das Querschiff hat an den Seitenwänden keine Strebepfeiler; diejenigen an den Ecken stimmen mit denen des Chors überein, so dass sie als gleichzeitig angenommen werden können, während die Ausschmückung des Portals und des Fensters die Formen einer spätern Zeit zeigt.

Bischofscapelle. Dass die im Osten an den Chor angebaute „Bischofscapelle" gleichzeitig mit dem Chor selbst sei, geht daraus hervor, dass sie bereits in einer Urkunde vom J. 1362 erwähnt wird. Sie hat ein kleines Glockenthürmchen da, wo ihr Dach gegen die Chorfenster abschliesst. Mir ist kein zweites Beispiel einer solchen an den Ostchor angebauten Capelle bei den Denkmalen deutscher Baukunst bekannt.

Chorabschluss. Sehr auffallend ist der dreiseitige Chorabschluss, durch welchen zwischen den Strebepfeilern ganz ungleich breite Mauerflächen entstanden sind in denen wiederum Fenster von ungewöhnlicher Breite stehen, wie sie einer frühern Bauperiode nicht wohl eigen sind.

Wie die Strebepfeiler neben den Thürmchen, so schmucklos sind die Strebepfeiler der Bischofscapelle; aber das Glockenthürmchen ist dafür mit Giebeln und Blättern heiter ausgestattet. Weniger Sorgfalt ist auf den Dachreiter über der Kreuzung verwendet; doch birgt er eine angeblich silberne Glocke, die den paradiesischen Namen Adam trägt.

Inneres. Das Innere des Domes, in den man aus der westlichen Eingangshalle über fünf breite Stufen hinab tritt, macht mit seinen gegen 70 F. hohen Pfeilern, einer Höhe des Mittelschiffs von 90 F. und der tiefen Perspective von je 15 Pfeilern einen grossen, erhebenden Eindruck. Die Construction, sowie die Verhältnisse der drei Schiffe zu einander ist auf Taf. 3. B. ersichtlich; nur bemerke ich, dass die Gewölbe der Seitenschiffe so construiert sind, dass sie um ihren Schub in einen senkrechten Druck umzuwandeln, nicht streng die Bogenform einhalten, auch den Schlussstein nicht alle in der Mitte haben, so dass eine nicht sehr wohlthuende Ungleichmässigkeit entsteht.

An den Pfeilern des Mittelschiffs tritt gleichfalls eine merkliche Verschiedenheit hervor. Die drei Pfeiler in Nordwesten, gegenüber den drei o. e. Strebepfeilern ältern Styls, haben gleichfalls eine ältere Form. Der Grundriss (Taf. 2. d.) zeigt uns einen kreisrunden Cylinder, an welchem vier Dreiviertel-, und sechs ganz runde Säulen (oder Rundstäbe) aufsteigen, letztere frei gearbeitet und angefügt. Deutlicher lässt der Aufriss Taf. 2. f. die Bildung sehen. Die Fig. b. zeigt die Verbindung mit den Gewölben, und zwar oben mit denen der Seitenschiffe, unten (bei b.) mit dem des Mittelschiffs, wo sie die Quadrat- und Kreuzgurte des hohen Mittelschiffes aus sich entwickeln; an beiden Seiten mit den Arcaden.

Abweichend gestaltet sind die übrigen Pfeiler (Taf. 2. a. b. c.) Zusammengesetzt aus stärkern und schwächern Dreiviertel-Rundstäben, von denen einige durch Hohlkehlen verbunden, sitzen sie mit runden Basen auf einem gegliederten polygonen Sockel, der eine polygone Platte zur Unterlage hat, und entwickeln über ihrer Blätterkrone das reiche Gewölbe des Mittelschiffs und der Seitenschiffe, sowie die Gliederung der Arcadenbögen. Der Unterschied zwischen der spätern und der früheren Bildung besteht vornehmlich in der grössern Mannichfal-

tigkeit bei der letztern. Wie diese Pfeiler den Gewölben zum Stützpunkt dienen, ist auf Taf. 3. Fig. B. ersichtlich; die innern Rundstäbe durchbrechen den untern Blätterkranz und laufen an der Mauer des Mittelschiffs empor, bis sie auf ihrem Capitäl das Gewölbe und dessen senkrechten Druck aufnehmen können. Gegen den Seitenschub aber des hohen Gewölbes sehen wir Strebebögen geschlagen, die in Kühnheit der Construction nicht leicht ihres Gleichen haben.

Es ist der gothischen Kirchen-Architektur der guten Zeit eigenthümlich, die Massen der Mauern möglichst zu verringern; und so sehen wir auch hier von den Fenstern beinahe den ganzen Raum zwischen den innern und äussern Pfeilern eingenommen, wodurch das Gebäude sehr an Leichtigkeit gewinnt. Bei den ersten drei Fenstern im Mittelschiff sind die untern Verglasungen der Fenster vom Dach der Seitenschiffe verdeckt; bei den übrigen nehmen nur Mauerblenden mit Mâsswerk diese Stelle ein. Fenster.

Im Kreuzschiff sind Emporen angebracht, die auf Pfeilern und breiten Spitzbogen ruhen. Der hohe Chor ist durch hohe Chorschranken vom Chorumgang und vom Mittelschiff durch einen Lettner geschieden, der der Anlage nach zu den bedeutendsten Denkmalen der Art gehört. Kreuzschiff. Lettner.

Dieser Lettner, der 1508 beendet worden, macht durch die Grösse seiner Anlage, sowie durch seine sehr freigebige Ausstattung eine bedeutende Wirkung; er verliert indess bei näherer Betrachtung viel von Interesse, da seine Formen ziemlich roh und die Bildnereien daran sehr handwerksmässig sind. Er nimmt die Breite des hohen Chors ein und tritt von dessen Westende in's Kreuzschiff herein. Seine Plattform, gross genug ein volles Sängerchor aufzunehmen, wird von starken Kreuzgewölben getragen, die ausser der Chorwand vier Pfeiler zu Stützpunkten haben, die durch Spitzgiebel verbunden, mit Nischen, Fialen, Mâsswerk und Statuen besetzt ein Prachtstück gothischer Baukunst bilden.

Von grosser Schönheit sind auch die fast gleichzeitigen aus Eichenholz geschnitzten Chorstühle. Chorstühle.

In der Höhe über dem Eingang zum Chor ist von Pfeiler zu Pfeiler in horizontaler Richtung ein merkwürdiges Holzschnitzwerk angebracht, dessen Mitte ein colossales Crucifix bildet, an dessen kleeblattartigen Enden oben Engel, unten ein Greis angebracht sind, die die Kreuzarme halten. Neben dem Kreuz steht Maria mit schmerzlich aufgehobenen Händen auf einer Schlange; Christus hat unter seinen Füssen einen sich windenden Drachen; Johannes auf der andern Seite, die Thränen von der Wange wischend, steht auf einem liegenden alten König. Ausserdem stehen noch auf jeder Seite ein Cherub auf einem Rad; dann in der ganzen Länge des Sockels die 12 Apostel, Halbfiguren. Der Styl dieses Werkes gehört der Zeit von 1200 an; er sowohl wie die Motive und Gedanken stimmen vollkommen mit den ähnlichen Werken in Wechselburg und Freiburg i. E. überein, die wir im I. und II. Bande der Denkmale mitgetheilt haben; nur die Ausführung zeigt eine schwächere Hand.

Auf dem in Gebrauch befindlichen Alter befindet sich eine Kreuzigung von Alabaster aus dem Anfang des XVI. Jahrh. mit genreartigen, fast burlesken Gestalten und Physiognomien.

Die Grabdenkmäler und Votivbilder würden zu einer ausgedehnten Betrachtung Grabdenkmäler.

Stoff bieten, obwohl die wenigsten auf wirklichen Kunstwerth Anspruch machen. Hier freilich kann nur einiger dieser Kunstwerke gedacht werden.

Einen besondern Werth legt man auf die Statuen von Adam und Eva im nördlichen Kreuzschiff; sie sind aber bei aller Natürlichkeit ziemlich formlos. — An einem Pfeiler steht eine hohe gekrönte Männergestalt mit dem Scepter in der Hand. Man hält sie für eine Statue Carls d. Gr. und eine kleine zu seinen Füssen kniende Figur für Wittekind den Sachsenfürsten, während diese wahrscheinlich den Stifter des Werkes vorstellt.

Von absonderlicher Art ist das Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Magdeburg, gest. 1556, auf welchem an der Stelle ruhmrediger Engel und Allegorien der Teufel und seine Grossmutter Platz genommen. Satanas sitzt in der Mitte des hohen Monumentes und schreibt den Lebenslauf — so scheint es — des Verewigten auf eine Bockshaut; das alte Weib mit Drachenflügeln neben ihm, das eine höchst unanständige Geberde macht, ist sicher seine „Grossmutter.“ Nackte, von Schlangen umwundene Weiber, Todtengerippe, Knochen und Schädel deuten nicht gerade auf einen sehr angenehmen Lebenswandel; selbst ein Teufel im Block, ein Sensenmann und ein Laute spielender Satyr vermögen nicht, ein milderes Licht auf das Leben des Kirchenfürsten zu werfen, dessen Andenken hier festgehalten wird.

Alterthümer. Der Dom besitzt eine Zahl werthvoller Alterthümer, die theils in dem ehemaligen Capitelsaal (zu dem eine Treppe aus dem südlichen Seitenschiff empor führt), theils im Stiftsgebäude aufbewahrt werden. Zu letzteren gehören mehre alte handschriftliche Mess- und Gebetbücher mit werthvollen Miniaturen und sehr schätzbaren Diptychen von Elfenbein an den Einbänden. Im Capitelsaal des Domes sind nebst mehreren alterthümlichen Geräthschaften, Teppichen u. ä. D. mehrere ausgezeichnete Gemälde, namentlich ein grosses Altarwerk mit der Kreuzigung Christi (nebst Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Beschneidung) von dem westfälischen Maler Raphon (um 1512); ferner jenes Altargemälde des Meister Wilhelm von Cöln, davon wir in dem VI. Bde. der „Denkmale“ eine Abbildung und Beschreibung gegeben.

DAS MÜNSTER IN STRASSBURG.

Hierzu drei Bildtafeln.

Wenn wir die Kirche des H. Franz zu Assisi, den Dom zu Mailand unter den Denkmalen deutscher Kunst aufgeführt haben, so geschah es nicht ohne ein hohes Frohgefühl, dass es dem deutschen Kunstgenius beschieden gewesen, mitzuwirken zur Verherrlichung der schönen Künste in deren eigentlichem Heimathland. — Ein dem Nationalstolz sehr entgegengesetztes Gefühl durchzieht unsre Seele, indem wir dem Münster zu Strassburg in diesem Werke seine Stelle anweisen und uns erinnern, dass ein nichtdeutches Banner von seiner Plattform weht, und dass der kühne Bau Erwins von Steinbach zu den „Kathedralen von Frankreich“ gezählt wird.

Neben diesen schmerzlichen Erinnerungen sei es uns ein Trost, dass an dieser Stelle dem grossen Genius der deutschen Neuzeit die Herrlichkeit deutscher Kunst aufgegangen mitten unter Männern, denen das Verständniss derselben wie ihren Vorgängern fast ohne Ausnahme verschlossen geblieben. Unvergesslich muss jedem Deutschen die warme Begeisterung bleiben, mit welcher Göthe bei der Erinnerung an seinen Strassburger Aufenthalt über das Münster spricht,*) und bereitwillig und bescheiden wird die Jetztzeit anerkennen, dass bei allem tiefern Eingehen in das Wesen der gothischen Baukunst und der grössern Kenntniss ihrer Geschichte, als damals möglich war, doch der Gesammteindruck und das Charakteristische des herrlichen Bauwerks nicht treffender und bestimmter geschildert werden kann, als Göthe an den gedachten Stellen gethan.

Wenn Göthe den wohlthuenden Eindruck des Münsters von der Vorderseite (Taf. 1) aus der glücklichen Verbindung des Erhabenen mit dem Anmuthigen herleitet, so fügt er sogleich mit vollem Rechte hinzu, dass vor Allem die Verhältnisse von Breite zur Höhe, so wie die Art der Eintheilung der Gesammtfläche durch die Sinne die Seele erfassen. Er denkt sich aber auch die Masse nur mit ihren Proportionen und Eintheilungen, um sogleich zu empfinden, dass dann wohl das Gepräge der Erhabenheit unverwischt, aber ohne Beigabe der Anmuth sein würde, die aus dem wechselvollen Spiel der kleinen Formen, die die Massen beleben und umspielen, mit immer neuen Reizen herauswächst.

Bevor wir uns jedoch der Betrachtung des erhabenen und schönen Bauwerks hingeben, wollen wir zu besserer Einsicht in sein Wesen einen Blick in seine Geschichte thun.

*) Wahrheit und Dichtung, neuntes Buch. Bd. 25. Von deutscher Baukunst D. M. Ervini a Steinbach. Bd. 39.

Geschichte. An der Stelle der von Chlodwig I. erbauten, unter Dagobert I. vollendeten, aus Holz con-
1002. struierten Kirche, die bereits ums J. 1000 nicht mehr stand, oder vielleicht im J. 1002 vom Schwaben-Herzog Hermann im Kampf mit Heinrich von Bayern um die deutsche Krone ver-
1015. heert worden, war 1015 durch Bischof Werner ein Neubau begonnen worden. Derselbe erfuhr
1130. 1140. 1150. 1170. in den Jahren 1130, 1140, 1450 und 1170 so schwere Feuersbrünste, dass grosse Reparaturen nothwendig geworden, wie man noch jetzt an den übriggebliebenen Theilen sieht. Die
1275. Vollendung der Gewölbe fällt in das Jahr 1275, so dass der Ausbau der Kirche einen Zeitraum von 260 Jahren umfasst.

Allein um diese Zeit, in welche die Prachtentfaltung des gothischen Styles fällt, und eine Begeisterung dafür durch fast ganz Europa ging, so dass ihm zu Ehren aller Orten mächtige Dome entstanden, genügte der mächtigen Stadt Strassburg der bisherige Münsterbau nicht mehr und Bischof Conrad III von Lichtenberg beschloss demselben eine neue Vorderseite zu geben. Plan und Ausführung des Baues übertrug er dem Baumeister Erwin von
1277. Steinbach (in Baden) und legte am fünften Mai 1277 den Grundstein zum mittlern Portal der Westfront. Zeugniss dafür ist eine alte Inschrift, die ehedem über diesem Portal stand und lautete:

Anno Domini MCCLXXVII in die Beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit Magister Ervinus de Steinbach.

1291. Im J. 1291 war die Façade bereits soweit emporgeführt, dass in die Baldachine der Strebepfeiler über den Portalen die Reiterstatuen von Chlodwig, Dagobert und Rudolph von
1298. Habsburg eingesetzt werden konnten. — Im J. 1298 verheerte ein Brand das Dach des Mittelschiffes, und wohl auch andere Theile der Kirche; denn Meister Erwin gab danach dem südlichen Querschiff einen ganz neuen Oberbau, bei welcher Gelegenheit seine Tochter Sabina die Statuen gearbeitet, die noch gegenwärtig das Portal darunter zieren.

1318. Im J. 1318 verlor das Münster seinen grossen Baumeister durch den Tod. Auf seinem Grabstein im Kreuzgange des Münsters stand folgende Inschrift:

Anno Domini MCCCXVIII, XVI Kal. Februarii obiit Magister Ervinus gubernator fabricae ecclesiae Argentinensis.

1339. Ihm folgte als Baumeister sein Sohn Johannes. Wer aber nach dessen Tode 1339
1365. den Bau geleitet, darüber fehlen bis jetzt bestimmte Nachrichten. Im Jahr 1365 trat eine Unterbrechung der Arbeiten ein, von welcher ungewiss ist, wie lange sie gedauert. Gewiss ist, dass der nördliche Thurm seine Vollendung erhalten durch Johann Hültz von Cöln,
1449. 1439. der im J. 1449 gestorben ist. Das Jahr seines Eintritts ist nicht ermittelt; aber 1439 hat er das Kreuz auf die Pyramide des nördlichen Thurmes gesetzt; auch befindet sich sein Wappen an drei der Schneckentreppen desselben.

Der Nachfolger von Hültz war Dotzinger, der das Chor restaurierte und eine Tauf-
1459. 1494. capelle baute. 1459 wurden die Gewölbe und das Dach der Kirche erneuert. 1494 wurde die St. Lorenzcapelle restauriert und dem Portal des nördlichen Querschiffs eine neue Façade
1515. gegeben, zu welcher Meister Jacob von Landshut die Zeichnung gemacht. 1515 wurde

die St. Martins-Capelle neu erbaut, die seit 1698 an der Stelle der alten Capelle des H. Laurentius dessen Namen führt. 1542 erhielt die (1331 erbaute) St. Katharinen-Capelle neue Gewölbe 1698. 1542.

Im 16. und 17. Jahrhundert diente das Münster der protestantischen Gottesverehrung, ohne dass andere Veränderungen im Gebäude vorgenommen wurden, als dass die Capellen und ihre Altäre verlassen blieben. In den Jahren 1565, 1625 und 1654 litt der Thurm mehrfache Beschädigungen durch den Blitz, so dass er das zweite Mal 28, das dritte Mal 58 Fuss abgetragen werden musste. Er wurde genau in alter Weise hergestellt, das letzte Mal nur um 10 ½ F. gegen früher erhöht; welche beide letzte Reparaturen die Architekten Heckler Vater und Sohn ausgeführt haben. 1565 1625 1654.

1759 schlug der Blitz in den Thurm, liess diesen zwar unversehrt, ergriff aber das Dach und richtete grosse Verheerung an, so dass selbst der Thurm auf der Kreuzung einstürzte, das Gewölbe durchbrach und Schaden im Innern der Kirche anrichtete. 1759.

Bekannt sind die Gefahren, mit welchen die französische Revolution das Münster — dessen Höhe gegen das Princip der „egalité" verstösst — bedroht, wesshalb er niedergerissen werden sollte; wie man die Statuen der Heiligen und der Könige zertrümmert und der „Göttin Vernunft" im Innern des Tempels einen Altar errichtet und andächtige Verehrung dargebracht.

Die Neuzeit hat für verständige Herstellung und gute Erhaltung Sorge getragen.

Treten wir nun vor die Westfront (Tafel 1), so haben wir den Totaleindruck des mächtigen Baues. Ein hohes Rechteck erhebt sich vor uns, durch vier Strebepfeiler in drei senkrechte Felder getheilt, von denen das mittlere genau um ¼ breiter ist, als jedes der seitlichen. Nach der Horizontale ist die ganze grosse Fläche in drei Stockwerke getheilt, von denen jedes höhere um ein kaum Merkliches niedriger ist, als das untere. Westfront.

Noch abgesehn von aller Raumerfüllung und Verzierung macht die Façade durch diese ihre Eintheilung eine so ergreifende Wirkung, dass wir hier die Anwendung der mächtigsten Hebel der Kunst voraussetzen müssen. Schon Göthe preist die Schönheit und Richtigkeit der Verhältnisse, und Jedermann muss vor dem Gebäude seine Empfindung theilen. Das Gesetz aber über die Schönheit der Proportionen, welchem Meister Erwin muthmásslich unbewusst gefolgt ist, das Gesetz des goldnen Schnittes, sehen wir hier in überraschender Wirksamkeit und folgerichtig durchgeführt. Der Theilungspunkt der Höhe des ganzen Rechtecks nach dem goldnen Schnitt fällt in die Galerie der Strebepfeiler über dem zweiten Stockwerk; der für die untern beiden Stockwerke in die Basis der Baldachine; die Breite des Ganzen verhält sich zur Höhe genau wie das obere Stockwerk zu den beiden untern u. s. f.

In diese treffliche Eintheilung des grossen Ganzen greift nun mit gleich eindringlicher Gewalt die Ausfüllung der Räume und die Art ihrer Oeffnungen. Das untere Stockwerk wird von den drei Portalen eingenommen, deren mittleres nach seiner grösseren Breite auch in der Höhe die andern beiden überragt. Wie die Laibungen durch figürliche Bildnereien, so ist die Mauerfläche darüber durch Giebel, Fialen und ganz durchbrochenes Másswerk belebt das mit rosettierten Spitzbogen abschliesst und durch eine Galerie vom nächsthöhern Stockwerk getrennt ist.

Das durchbrochene Mâsswerk charakterisiert auch das zweite Stockwerk, obschon es weitere Zwischenräume hat und nur an beiden Thurmbauten angewendet ist und nicht nur mit Spitzbogen, sondern auch mit Giebeln darüber abschliesst, wodurch eine sehr wohlthuende Abwechslung gewonnen ist. — Hinter dem durchbrochenen Mâsswerk steht an jeder Thurmseite ein Fenster, gleichsam hinter einem Vorfenster, und zwar mit spitzbogigem Abschluss und dem Dreipass im Mâsswerk. Das mittlere Feld aber über dem Hauptportal wird von einer grossen Rosette eingenommen, die gleichfalls nach dem System des durchbrochenen Mâsswerks von einem vor ihr liegenden Bogenkranz beschattet wird, eine Anordnung von grosser malerischer Wirkung. — Da die Rosette das Quadrat zur Basis hat, so bleibt über ihr noch ein Raum im rechteckigen Felde, der durch eine Spitzbogengallerie mit Zwergsäulen und mit Giebeln eingenommen wird, durch welche die Uebereinstimmung mit den Seitenfeldern und ihren Giebeln hergestellt ist.

Im dritten Stockwerk fällt das durchbrochene Mâsswerk weg; die Thürme haben statt Eines Fensters deren drei, und diese nehmen beinahe die ganze Fläche ein, so dass ihre Giebel nicht Raum finden zur vollen Entwickelung. Im Mâsswerk ist der Vier- und Fünfpass neben dem Dreipass angewendet. Das mittlere Feld über der Rosette hat nur zwei Fenster, sie sind viel niedriger als die andern; der Vierpass herrscht in ihrem Mâsswerk vor; die grosse leere Mauerfläche über ihnen ist hauptsächlich durch abgestumpfte Giebel und ein Paar kleinere Fenster ausgefüllt. Eine durchbrochene Galerie krönt das ganze dritte Stockwerk.

In gleicher Weise die schweren Mauermassen belebend und gleichsam ihre Riesenmâsse hinter leichtem Schmuck verbergend sind auch die Strebepfeiler, die an der Mittelwand und an den Thürmen emporsteigen, mit Verzierungen bedeckt. Da sind Nischen und Blenden mit Mâsswerk und Fialen, da sind Baldachine und Galerien und während sie selbständig und klar hervortretend bis zur Plattform aufsteigen, werden sie dort durch die allgemeine Galerie mit der ganzen Façade aufs engste verbunden.

Obwohl nicht genau ermittelt ist, wie weit der Bau bis zum Tode Erwins vorangeschritten war, so scheint es doch unzweifelhaft, dass der Sohn dem Plane des Vaters treu geblieben. Auch ist die Einheit der Conception bis zu dieser Stelle ganz unverkennbar, wenn auch nicht übersehen werden kann, dass in der Ausführung der Einzelheiten Abweichungen vom Style vorkommen; wie denn die Fenstergiebel im dritten Stockwerk schwerlich auf Zeichnungen Erwins von Steinbach zurückzuführen sind.

Thurm: Anders möchte es sich mit der Fortsetzung des nördlichen Thurms verhalten. Die Wendeltreppen an den vier Ecken haben ganz abgesehen von ihren spätgothischen Formen etwas so Gesuchtes, Effectvolles, wie es der Gothik des 13. Jahrhunderts nicht wohl entspricht. Der Uebergang aus dem Viereck ins Achteck ist auch dadurch weniger vermittelt, als verdeckt und die Pyramide entbehrt desshalb des augenfälligen Zusammenhanges. Dieser selbst ist durch ihre stufenartige Construction das charakteristische Zeichen des freien, kräftigen, pflanzenhaften Emporschiessens genommen und man empfindet es im Ganzen wie im Einzelnen dieses Bau-

theils, dass er einer Zeit seine Entstehung verdankt, in der die Gothik nur noch in schwachen Erinnerungen lebte und bereits ein ganz andrer Formensinn die Welt beherrschte.

Noch aber kann ich mich von der Façade nicht trennen, ohne wenigstens noch auf einzelne Schönheiten derselben hingedeutet, auch vielleicht einige Fragezeichen gemacht zu haben. Anordnung der Façade.

Eine der grössten Schwierigkeiten bei der Anordnung einer so grossen Façade liegt darin, alle Einzelnheiten für sich wirksam und doch in massenhaftem Zusammenhang zu halten. Mit klarem Verständniss hat Meister Erwin durch die Pfeiler-Nischen und Fialen die Portale in Verbindung gebracht und damit zu einem geschlossenen Glied des ganzen Körpers gemacht, während sonst häufig die drei Portale in keiner Beziehung zu einander stehen. Von sehr wohlthuender Wirkung ist die Breite des Hauptportals im Vergleich zum Hauptportal des Cölner Domes, das von den übermächtigen Thurmmassen allzusehr eingeengt wird. Ebenfalls muss es als Vorzug dieser Façade vor der des Cölner Domes gerühmt werden, dass die Giebel der Portale nicht Fenster, sondern eine Mauermasse hinter sich haben und mithin keine Formenwirkung beeinträchtigen.

Die Rosette ist wohl eigentlich kein rein gothisches Element; sie gehört vielmehr dem romanischen Styl an und wird sich bei einem Bau von sehr entschieden verticaler Stimmung nicht ganz leicht einfügen lassen. Hier, wo der Horizontale ein grosser Spielraum gelassen ist und ihre Wirkung der der Verticalen nahebei gleichkommt, fügt die Rosette sich leicht dem Charakter des Ganzen. Sie bildet ausserdem mit den drei Portalen eine Pyramidalmasse, der die beiden Thurmfenster des zweiten Stockwerks in Verbindung mit den Mittelfenstern entsprechen, und in dritter Reihe auch die Thurmfenster des dritten Stockwerks in Verbindung mit einem Giebel, der wahrscheinlich im ersten Plane gelegen, gleichfalls entsprechen würden.

Weniger erbaut bin ich von der Bildung der Portalgiebel, von den Treppenstufen in dem mittlern, von dem Mangel der Krabben und von den auf den Giebelrippen aufsitzenden Fialen, von denen sich gar keine organische Verbindung mit jenen denken lässt.

Was nun die bildnerische Ausstattung der Façade betrifft, so ist bereits der Reiterstatuen der Könige Chlodwig, Dagobert und des Kaisers Rudolf von Habsburg in den Baldachinen der Strebepfeiler Erwähnung geschehen. Die vierte Stelle hat Frankreich seinem „grossen Könige“, dem vierzehnten Ludwig, der Strassburg 1681 dem deutschen Reiche mitten im Frieden entrissen, dankbarst eingeräumt. Eine sehr umfassende und durchdachte Conception bildet den Inhalt für die Bildnereien in den Laibungen und Bogen der drei Portale. Sie bilden zusammen ein Ganzes mit klarer Gliederung in drei Theile nach den drei Portalen. Das Portal links hat die Menschwerdung Christi, das mittlere die Erlösung, das Portal rechts das Weltgericht zum Gegenstand. — Mit der Geburt Christi ist der Menschheit die Verheissung gegeben zur Ueberwindung der Sünde: darum stehen in der Thürlaibung links die Cardinal- und andere Tugenden, gekrönte Jungfrauen, unter deren Füssen Stolz, Geiz, Verschwendung und sonstige Laster als überwunden liegen. Und so nimmt die Kindheitgeschichte Christi, wie sie sich unmittelbar an die Geburt anreiht, das Feld über der Thüre ein und verfolgt sie Bildnereien.

bis zur Flucht nach Aegypten. In der Thürlaibung des Hauptportals stehen zwölf Propheten nebst Abraham und Moses als die Verkünder der messianischen Weissagungen. Im Giebelfeld steht die Passionsgeschichte vom Einzug Christi in Jerusalem bis zur Himmelfahrt; in den Hohlkehlen der Bogen sondern sich Gestalten und Darstellungen nach Altem Testament, Neuem Testament und Kirche mit sichtbarer Beziehung auf die Dreieinigkeit. An dem Pfeiler aber zwischen den beiden Thüren des Mittelportals steht die heilige Jungfrau, zum Zeichen, dass die Kirche ihr gewidmet ist. Mit ihr in Beziehung steht die Verzierung des Giebels über dem Portal, in welchem König David als Ahnherr Christi, von Engeln umgeben, thront, vierzehn Löwen zu seinen Füssen als Andeutung der vierzehn Stufen im Geschlechtsregister Christi; wie es denn vierzehn Glieder sind von Abraham auf David, und vierzehn von David zur babylonischen Gefangenschaft, und wiederum vierzehn von da bis auf Joseph, den Mann Marias. (Matth. I.) Im Giebelfeld des Portals zur Rechten folgt sodann Christi Bedeutung als Weltenrichter. Da ist die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht; in der Laibung aber sieht man die thörichten und die klugen Jungfrauen, die sinnbildlichen Gestalten der Verdammten und der Begnadigten, auf Consolen stehen, an denen die menschliche Thätigkeit nach den durch die einzelnen Monate bestimmten Beschäftigungen dargestellt ist.

Anlage und Inneres.

Die Façade Erwins ist in Bezug auf das Münster ein so vollständiges Werk, und nimmt die Aufmerksamkeit beim ersten Anblick so ausschliesslich in Anspruch, dass ich in meiner Darstellung mich zuerst bei ihr verweilt, meine Leser vor ihr festzuhalten gesucht habe, ehe ich die Anlage des Baues im Ganzen in Betrachtung gezogen. Indem wir uns (mit Benutzung der Bildtafel 2) dieser zuwenden, bemerken wir sogleich die Verschiedenheit des Styls in den einzelnen Abtheilungen des Gebäudes, namentlich den halbkreisrunden Abschluss des Ostchors, der der gothischen Bauweise nicht angehört. Mit Hülfe dieses Chors, das in gar keinem Verhältniss zum Umfang der mächtigen Kathedrale steht, gewinnen wir einige Anhaltpunkte für die Baugeschichte des Münsters. Er ist offenbar der älteste Theil; aber schon die Ostwände des Querschiffs zeigen in der Mauerung keine ursprüngliche Verbindung mit ihm; so wie auch diese wiederum entschieden älter sind als die Süd- und Nordwand des Querschiffs, dessen obere Theile sodann den Charakter des Uebergangsstyls haben.

Tritt man von Westen in das Gebäude, so steht man zuerst in der grossen Halle Erwins (b) die durch die colossale Rosette des Mittelbaues erleuchtet ist. Die Mauer zwischen der Rosette und der Thüre ist mit reichem Mâsswerk bedeckt, das theils dem äussern Spitzbogenmâsswerk entspricht, theils eine andre Anordnung erhalten, wie denn unmittelbar über der Thüre eine Rosette in kleinerem Mâssstab angebracht ist. An der West-, Nord- und Südseite der Thurmbauten reicht das Mâsswerk bis zum Fussende der grossen spitzbogigen Fenster deren zwei wir auf Taf. 1. sehen. Die Wölbungen sind sehr hoch und höher als die des Mittelschiffs. Die Pfeiler zwischen der Halle und dem Mittelschiff haben, wie man sieht (Taf. 2), nicht die gewöhnliche, einfache Form eines überzwerch gestellten Quadrats, sondern sind gewissermâssen aus zwei dergleichen zusammengefügt; offenbar mit besondrer Rücksicht auf die Last der riesenhaften Thürme, die ihnen aufgebürdet werden sollte. Die sechs übrigen

Pfeilerpaare, welche Mittelschiff und Seitenschiffe scheiden, sind aus dem verschobenen Viereck so construiert, dass vier starke Halbsäulen an den vier Ecken emporsteigen als Träger der Gewölbrippen des Mittelschiffs, der Seitenschiffe und der Arcadenbögen, wobei noch schwächere Halbsäulen zwischenstehen, die theils zu den Kreuzgurten gehören, theils die Arcadenbögen verstärken. Jede der Halbsäulen hat nach romanischer Weise ihr eignes Capitäl; die Halbsäulen der dem Mittelschiff zugekehrten Pfeilerseite steigen bis zu 65 F. empor, wo sie die Gewölbrippen aufnehmen, während die Halbsäulen der andern drei Seiten nur 25 F. Höhe haben. In der Form der Capitäle kann man den Styl des spätromanischen, des Uebergangs- und des gothischen Formensinns neben einander finden, so dass die verschiedenen Entstehungszeiten daran zu erkennen sind. Die Höhe bis zur Spitze der Gewölbe beträgt 96 Fuss.

Ueber den Arcaden längs der Mittelschiffwand zieht sich eine Galerie hin, die auf Pfeilern und durchbrochen spitzbogigem Fenstermâsswerk die Fenster trägt, die in der ganzen Breite von einem Pfeiler (oder Dienst) zum andern und vierfach nach der Senkrechten getheilt, Licht in das Mittelschiff geben. Die Glasmalereien der Fenster, die zum Theil erhalten sind, stammen aus dem 14. und 15. Jahrhundert und wird um 1348 ein Glasmaler Hans von Kirchheim als pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi aufgeführt.

Am fünften Pfeiler ist die Kanzel angebracht, ein Werk des Hans Hammerer vom J. 1486 und errichtet für den s. Z. hochberühmten Kanzelredner Geyler von Kaisersberg. Diese Kanzel ist im reichsten gothischen Styl ausgeführt, mit den Statuen von Christus und den Aposteln unter Baldachinen an der Brüstung. Sie wird von einem starken Mittelpfeiler und sechs schwachen Eckpfeilern getragen, in deren Nischen verschiedene Heilige stehen. Die Treppe hat ein gleichfalls sehr reiches Geländer von durchbrochener Gothik erhalten.

Indem wir nun den Plan der Kirche weiter verfolgen, bemerken wir, dass vom fünften Pfeiler an der Raum gleichsam zu einem Querschiff von zwei Zwischenweiten der Pfeiler sich erweitert, und ebenso dass der Chor nicht nur in das eigentliche Querschiff, sondern selbst noch in die erste Abtheilung des Mittelschiffs hereingezogen worden, so dass er zu der gedachten Erweiterung in eine Art wirklichen, architektonischen Zusammenhangs tritt. Diese Erweiterungen sind nur durch Arcaden mit dem Mittelschiff in Verbindung gebracht, die nördliche durch vier, die südliche durch sechs. Letztere, die schmäler als die andere ist und ein unregelmässiges Rechteck bildet, trägt den Namen der St. Katharinencapelle; die andere (h) an der Nordseite den der Laurentiuscapelle.

Bemerkenswerth sind nur die ungeheuer starken Pfeiler an der eigentlichen Grenze des Mittelschiffs, deren 12 F. hoher Sockel einen Durchmesser von 17 F. hat, und deren Bestimmung war, dem Thurm als Stützpunkt zu dienen, der ehedem über der Kreuzung stand und im Unwetter von 1759 zerstört worden ist. Wenn ihnen gegenüber nicht gleich starke Pfeiler stehen, so findet diess seine Erklärung darin, dass die sehr starke Chormauer in Verbindung mit den anstossenden gewölbten Räumen die Eckpfeiler hinreichend unterstützt.

Der weite Zwischenraum zwischen den Pfeilern in der Richtung von Westen nach Osten wird durch je zwei hohe Arcaden ausgefüllt, die eine runde Säule von 55 F. Höhe und 6 1/2

F. Durchm. zum Stützpunkt haben. Die Arcaden haben die primitive Spitzbogenform mi rechtwinklig porfilierter Archivolte, die Capitäle und alle Ornamente tragen das Gepräge des Uebergangsstyls. Die gute Wirkung dieser Anordnung wird in etwas geschwächt durch die 21 $^{1}/_{2}$ F. hoch aufgeführte Mauer, die das Chor ab- und einen grossen Theil der Säulen einschliesst.

Der jetzige Hochaltar ist nach der Feuersbrunst von 1759 aufgerichtet worden. Es kann bei dieser Gelegenheit in Erinnerung gebracht werden, dass ein ältrer Altar mit reichem Holzschnitzwerk von der Hand des Meisters Nicolaus von Hagenau, 1501 gefertigt, bereits 1685 von dem Bischof Wilhelm Egon von Fürstenberg beseitigt und durch einen neuen im Geschmack seiner Zeit ersetzt worden war; auch dass die Malereien an der Halbkuppel der Absis vom J. 1486 längst unter weisser Tünche begraben worden.

Im nördlichen Kreuzschiff (e) im nordöstlichen Winkel ist eine eigenthümliche Nische, in der ehedem der Altar des H. Laurentius gestanden und der durch seine Verzierungen von Harpyenartigen Geschöpfen und dgl. an den frühen romanischen Styl erinnern. Im südöstlichen Winkel führen einige Stufen zu der ehemaligen Taufcapelle hinab, wo verschiedene Grabdenkmale stehen, unter andern das des Bischofs Conrad III. von Lichtenberg, gest. 1299, unter dessen Regierung die Westfront begonnen worden. Mit Ausnahme natürlich dieses Grabmals, das in reiner Gothik gehalten ist, haben die architektonischen Formen dieser Capelle den Uebergangstyl, namentlich das Knospencapitäl. Neben der Treppe die an dieser Seite zum Chor hinaufführt steht der alte Taufstein, ein schönes Werk von Jodocus Dotzinger vom J. 1453.

Die Säule (n) in der Mitte des nördlichen Kreuzschiffs, rund, glatt und fast schmucklos, bestimmt die Gewölbrippen der vier Abtheilungen desselben aufzunehmen, bildet wie man sieht einen Theil des Systems, wodurch der ganze Kreuzbau zweischiffig wird. Die Säule heisst im Munde des Volks, aber ohne geschichtliche Berechtigung, die Erwinssäule.

Im südlichen Querschiff macht den Träger der Gewölbrippen ein Säulenbündel von 8 Rundstäben (der Engelpfeiler m), daran in drei Reihen unter einander Christus mit 3 Passions-Engeln, dann 4 Posaunenengel und zu unterst die 4 Evangelisten stehen. Im nordöstlichen Winkel dieses Kreuzschiffs befindet sich entsprechend der Taufcapelle im nördlichen Kreuzschiff die Capelle des H. Andreas, von noch etwas alterthümlicherer Architektur als jene; unter den Grabmälern in derselben trägt eines das Datum von 1190.

In diesem Kreuzschiff, im südöstlichen Winkel steht das weltberühmte Horologium, ausgeführt 1571 bis 1574 von den Uhrmachern Isaac und Josias Habrecht und dem Maler Tobias Stimmer unter Leitung des Astronomen Dasypodius. Dieses Uhrwerk zeigt nicht nur den Verlauf der Tagesstunden, sondern den ganzen Kalender, die Monat-, Sonn- und Festtage und selbst die laufende Jahrzahl; dessgleichen den Lauf des Mondes und das ganze Planetensystem in naturgetreuer Bewegung. Dazu sind allerhand automatische Figuren gefügt, den Stundenschlag u. dgl. anzugeben.

Krypta. Aus dem südlichen wie aus dem nördlichen Querschiff führen Treppen zur Krypta

hinab. Sie wird durch zwei Reihen Säulen und Pfeiler in drei Schiffe getheilt. Zweimal drei Säulen stehen unter der Kreuzung; je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern tragen die Gewölbe des Chors. Sie sind rundbogig ohne Rippen; die vordern Capitäle haben die altromanische Würfelform, die im Chor haben figürliche Verzierungen und sehr rein und antike schön profilierte Deckplatten mit Zahnschnitten. Der Chor ist 29 F. lang und 36 F. breit; der vordere Theil der Capelle 24 F. lang und 40 F. breit. Die Höhe beträgt ungefähr 15 F. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Krypta grösstentheils dem Bau Wernhers vom J. 1015 angehört.

Es bleibt mir zunächst noch übrig, einige Punkte des Planes zu bezeichnen. f und g rechts und links vom Chor sind Sacristeien. k ist eine im Jahr 1743 („für die Grafen") erbaute Sacristei und l die Sacristei der Sänger und Chorknaben. p ist die Sacristei der Pfarrei St. Lorenz und q die Vorsacristei der „Grafen". Zwischen zwei Strebepfeilern des südlichen Nebenschiffs ist das Archiv (r) eingebaut. Bei x ist die Stiege zum Thurm, bei x' zur Orgel. Rings um die Kirche sind Kaufläden (o) im Styl der Gothik angebaut. Nebenräume.

Die Aussenseiten der Schiffe bieten nichts Bemerkenswerthes dar; sie sind grossentheils durch die Anbauten verdeckt. Die Fenster sind sehr breit und nehmen den ganzen Raum zwischen den Strebepfeilern ein. Die Strebepfeiler treten sehr weit vor und steigen nicht in senkrechten Abstufungen, sondern mit einer schrägen Mauerfläche bis zu den Fialen auf. Aussenseite.

Von eigenthümlichem Charakter sind die Aussenseiten des Querschiffs. Der Eingang in das nördliche Querschiff hat die Formen der spätesten Gothik, den Frauenschuh, den concaven Spitzbogen, Versetzungen und Ueberladungen. Höher hinauf kommen Fenster mit sehr einfachen, ornamentlosen, alterthümlichen Spitzbogen; darüber zwei grosse romanische Rosetten nebeneinander, mit Rundbogen überspannt; alsdann eine Galerie von gekuppelten Zwergsäulen und Rundbogen und im Giebel ein halbkreisrund überspanntes Kreisfenster mit einem Vierpass und schräg aufsteigende Rundbogenfriese zu beiden Seiten. Die Rundbogenfriese setzen sich auch zu beiden Seiten fort; die Eckstrebepfeiler aber endigen mit hohen, gothischen Fialen, und auch die Seitenfenster sind spitzbogig. Man sieht: hier haben die Erneuerungen vornehmlich die untern Theile getroffen, während die obern ihr altes Gepräge behalten haben. Doch steht freilich auch noch das alte romanische Portal, nur bedeckt von dem Vorbau aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Das südliche Portal (Taf. 3) gehört zu den schönsten Beispielen deutsch-romanischer Baukunst. Die übliche Zweitheilung des Portals ist hier so entschieden durchgeführt, dass selbst der Bogen, der beide Eingänge überspannt, aus zwei Halbkreisen besteht, die, indem sie sich gegenseitig ihr letztes Viertel abschneiden, sich vereinigen. Der Pfeiler zwischen beiden Eingängen ist so stark, dass er für ein Stück Umfassungsmauer gelten könnte und jeder Eingang sich selbständig ausnimmt. Die Säulen der Laibung haben spät romanischen Charakter und neigen im Ornament zu den antiken Formen, die gegen den Ausgang des romanischen Styls an vielen Orten mit Vorliebe aufgenommen wurden. Spätere Zusätze im gothischen Styl wird man leicht davon unterscheiden. Aus derselben Zeit sind ursprünglich

die Reliefs über den Eingängen, die den Tod und das Begräbniss, die Himmelfahrt und die Krönung Mariä vorstellen. (Begräbniss aber und Himmelfahrt sind Erneuerungen.) Es ist zu beachten, dass die Säulen über den Thürabschluss hinausragen, dass der Thürsturz danach aus zwei Abtheilungen übereinander besteht, wodurch das Ganze jene Ueberhöhung der Bogen erhält, in welcher wir an verschiedenen Denkmalen den Uebergang zu einem neuen Formensinn, zu dem aufwärtsstrebenden Styl der Gothik erkannt haben. Was aber dieses Portal besonders auszeichnet, ist das glückliche Verhältniss zwischen architektonischen Gliedern und Flächen, wodurch jene Ruhe erreicht worden, die uns an den Werken antiker Kunst so wohlthuend anspricht.

Was nun die Statuen betrifft, die wir zwischen und neben den Eingängen wahrnehmen, so ist bekannt, dass sie von Alters her als Arbeiten von Meister Erwins Tochter, Sabina, gelten. Diess gründet sich auf eine Inschrift, die sich bei der — in der Revolution zertrümmerten — Statue des Jüngers Johannes fand, die damit als ihr Werk bezeichnet war. So hat man ihr auch die andern Statuen zugeschrieben; ob mit Recht, lässt sich schwerlich mehr bestimmen. Die Gestalten zu beiden Seiten bezeichnen das blinde Judenthum und das siegreiche Christenthum, nach der im Mittelalter häufigen Darstellweise. In der Mitte sitzt König Salomo, wohl in doppelter Beziehung, als Tempelerbauer und als der nach David nächste Stammvater Christi, dessen Halbfigur mit segnender Handbewegung über ihm erscheint. Diese letzten beiden Figuren sind neu, da die alten in der Revolution zerstört worden.

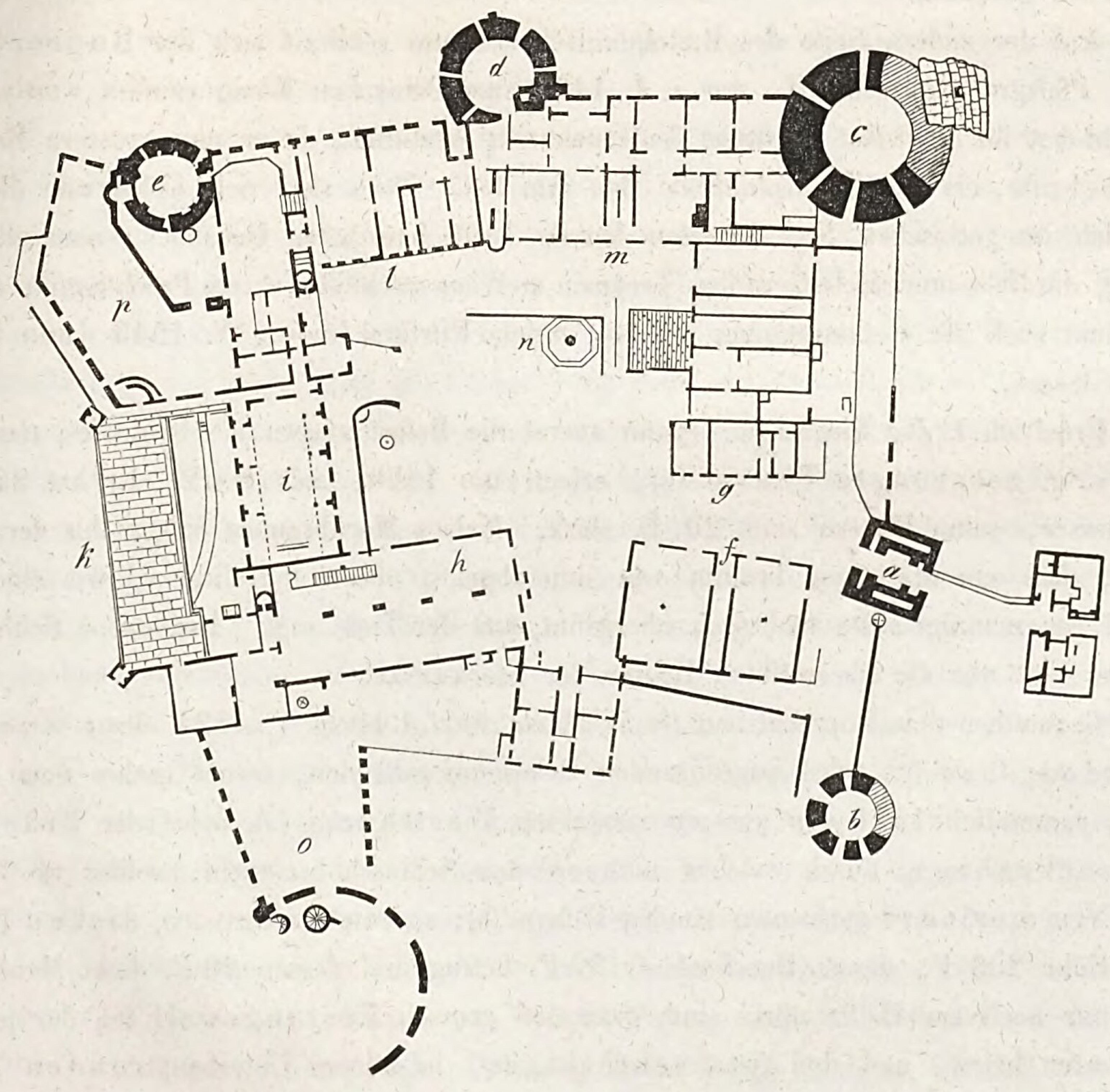
Die obere Abtheilung der Aussenseite des südlichen Querschiffs ist mit Ausnahme zweier Kreisfenster ganz im Spitzbogenstyl — zum Theil sehr fein — gehalten, und gilt als eine von Erwin von Steinbach ausgeführte Restauration. Ueber dem Portal ist ein reicher Baldachin angebracht, unter dem der Bischof Arbogast sitzt.

Von dem grossen achteckigen Thurm über der Kreuzung steht noch ein Stockwerk über dem Dach mit einer Zwergsäulen-Galerie im romanischen Styl, und einer gothischen Attike. Das pyramidale Dach ist ein formloses Nothdach, mit einem Häuschen obenauf, der ehemaligen Arbeitstube des Zeichentelegraphen.

DAS HEIDELBERGER SCHLOSS.

Hierzu 2 Bildtafeln und ein Holzschnitt.

Wem wäre wohl das Heidelberger Schloss nicht bekannt? und wem, der es sah, der in seinen Ruinen lustwandelte, in seinen Gartenanlagen Ruhestunden fand, gibt es nicht beglückende Erinnerungen? Auserwählt ist die Lage auf dem Hügel über der Stadt mit der Aussicht auf diese, auf das Neckarthal und die nahen Berge, auf die weite, ferne Rheinebene und die sanfte Bergkette der Vogesen, deren Zauber namentlich an einem klaren Sommerabend bei sinkender Sonne diesseit der Alpen ihres Gleichen nicht haben. Und bei all diesem Zauber der Schönheit, bei der einschmeichelnden Lieblichkeit des Aufenthalts spricht doch das Schloss eine tiefernste Sprache, gleich einer mächtigen Tragödie zu uns.



Geschichte. Schon dem flüchtigen Blick kann es nicht entgehen, dass das Heidelberger Schloss ein Werk verschiedener Bauzeiten ist, wenn gleich seine bedeutendsten Theile dem Zeitalter der Renaissance angehören. Ebensowenig wird man verkennen, dass es eine doppelte Bestimmung hatte, dass es ebensowohl fürstliche Residenz, als Festung war, welcher letzteren Eigenschaft es am meisten seinen Untergang zu verdanken haben mag.

Rudolphsbau. Den ersten bescheidenen Anfang zu diesem grossartigen Fürstenschloss machte der Kurfürst und Pfalzgraf Rudolph I., Bruder Kaiser Ludwigs des Bayern zu Ende des dreizehnten
1298? Jahrhunderts, indem er auf dem s. g. Jettahügel das Wohnhaus gründete, das wir auf dem beigefügten Grundriss zwischen f und h gezeichnet sehen, das seine Façade gegen Westen kehrte und von dem nur noch Reste des Unterbaues vorhanden sind.

Bandhaus. An diesen Bau schliesst sich zunächst das s. g. **Bandhaus** (h), errichtet von Rup-
1346—1386. recht I. (der 1346—1386 die Universität Heidelberg gegründet) ursprünglich die dem H. Ul-
1615. derich geweihte Schlosscapelle; später 1615 von Friedrich V. in einen Festsaal umgewandelt,
1634. von dessen vier starken Säulen die Reste noch sichtbar sind; 1634 von den Schweden zer-
1658. 1689–91. stört, 1658 von Carl Ludwig hergestellt, sodann aber 1689 u. 1691 von den Franzosen der Erde gleich gemacht.

Ruprechtsbau. Auf der andern Seite des Rudolphinischen Baues schliesst sich der **Ruprechtsbau**
1400. (f) an. Pfalzgraf Ruprecht *III.* war i. J. 1400 zum deutschen König erwählt worden, und das wohl hat ihn zunächst zu dieser Unternehmung bestimmt, da er nun grössere Räumlichkeiten bedurfte, als der Rudolphinische Bau ihm bot. Noch sind viele Ueberreste dieses ur-
1406 sprünglich im gothischen Styl erbauten bereits 1406 bewohnten Gebäudes, namentlich der Eingang, die Halle und viele Gewölbe, Treppen u. Wappenschilder u. ein Prachtkamin erhalten,
1545. sowie man auch die Restaurationen erkennt, welche Kurfürst Ludwig V. 1545 daran hat vornehmen lassen.

Friedrich I. der Siegreiche begann zuerst die Befestigungen des Schlosses, namentlich
Gesprengte Thurm. 1460. ist der s. g. **gesprengte Thurm** (c), erbaut um 1460, sein Werk. Er hat 82 F. im Durchmesser, seine Mauern sind 20 F. stark. Melacs Mordbrenner haben ihn derart zersprengt, dass ein mächtiges Trumm von ihm abgelöst neben ihm liegt u. wie ein Felsen, nun auf das mannigfachste malerisch übergrünt, aus der Tiefe ragt. Der offene Schlund des Thurmes zeigt uns die überwölbten Räume der Stockwerke.

1524. Gegenüber dem Ruprechtsbau (f) errichtete Kurf. Ludwig V. 1524 einen neuen Palast,
Ludwigsbau. den **Ludwigsbau** (g) nebst angrenzenden Oekonomiegebäuden, ferner mehre neue Befesti-
1541. Wartthurm. gungen, namentlich 1541 den grossen viereckten **Wartthurm** (a), nebst der **Brücke** und dem **Brückenhaus**, durch welches man in den Schlosshof eingeht; weiter westlich den
Nimmerleer. Dicke Thurm. später „**Nimmerleer**“ genannten runden Thurm (b); sodann den grossen, **dicken Thurm**, dessen Höhe 235 F., dessen Durchmesser 90 F. betrug und dessen 20 F. dicke Mauern (unter o) nur noch zur Hälfte übrig sind; dazu den grossen **Festungswall** (o), der jetzt Eli-
Runde (achteckige) Thurm. sabethgarten heisst, und den (jetzt **achteckigen**, in seinem Unterbau) **runden Thurm** e, der wesentlich zur Schönheit der Ansicht des Schlosses (namentlich von der Terrasse aus)

beiträgt; Kurfürst Friedrich II. errichtete 1549 den Neuen Hof (zwischen l und p), davon auf unsern beiden Bildtafeln ein Stück mit dem achteckigen Treppenthurm und mit den offenen Arcaden des Erdgeschosses und der zwei obern Stockwerke sichtbar ist. Hier war ehedem die berühmte Bibliothek (jetzt Palatina im Vatican) aufgestellt. Im dreissigjährigen Kriege ausgebrannt, wurde der Neue Hof von Carl Ludwig wieder hergestellt; von den Franzosen 1689 abermals zerstört durch Carl Philipp 1718 erneuert, dagegen bei dem durch den Blitz verursachten Schlossbrand 1764 ein Raub der Flammen. Neue Hof. 1549. 1689. 1718. 1764.

Hinter dem Neuen Hof auf Taf. 2. sieht der oberste Theil des achteckigen Thurmes (e) vor. Er gehört in seinem Unterbau zu den Befestigungen Ludwigs V., ist aber jedenfalls noch ältern Ursprungs. Der achteckige Oberbau mit seinen hohen Bogenfenstern rührt von Friedrich II. her um 1550, der ihn zum „Glockenthurm" machte. Er hatte ein spitzes Zeltdach, an dessen Stelle Friedrich IV. 1608 einen achteckigen, mit einer Kuppel gedeckten Pavillon nebst Galerie setzen liess. Der dreissigjährige Krieg, die Franzosen unter Melac und der Blitz von 1764 haben an der Zerstörung dieses Thurmes eifrig gearbeitet, und doch ist der Rest noch immer eine Hauptzierde des Schlosses. Das gleiche Schicksal hatte auch der andere von Friedrich II. erbaute runde Thurm (d), der „der Bibliothek- oder auch Apothekerthurm" heisst, weil nach Einigen hier die Bibliothek gewesen oder weil später eine Apotheke daselbst eingerichtet worden. Achteckige Thurm. 1550. 1608. 1764. Bibliothek- oder Apothekerthurm.

Ein neuer Prachtbau wurde dem Fürstenschloss 1556 und die folgenden Jahre durch Kurfürst Otto Heinrich aus der Pfalz-Neuburgischen Linie hinzugefügt: das ist der Otto-Heinrichsbau (l), von welchem Taf. 2. eine Vorderansicht gibt. Er ist nicht allein der schönste Theil des ganzen Schlosses, sondern überhaupt eines der schönsten Werke deutscher Renaissance. Sind auch die Fenster des Erdgeschosses und namentlich in Beziehung zu ihren Bedachungen von nicht ganz glücklicher Proportion, so ist doch dieses selbst im schönsten Ebenmâss gegen die obern Stockwerke; und diese zeichnen sich ganz besonders durch die Eleganz ihrer Fensterformen aus. Als augenfälliges Prachtstück tritt das Portal heraus. Es hat zwei Hauptabtheilungen über- u. drei nebeneinander. Vier Pfeiler nebst eingefügten Karyatiden bezeichnen die Verticaltheilung; verkropfte Gesimse, und zwar zwei über einander an jeder Abtheilung, die Horizontalabtheilung. Der Eingang ist im Halbkreis geschlossen und mit Arabesken eingerahmt; über demselben steht die Bau-Urkunde und darüber das Pfalzbayrische Wappen in drei Wappenschildern, von denen das mittlere den dem Kurfürsten Friedrich II. verliehenen Reichsapfel enthält. Sowohl in den Winkeln als auf dem Obergesims sind jene seltsam und willkürlich ausgeschnittenen papierartig zusammengerollten Ornamentstücke, die der Renaissance eigen sind, und darauf Kämpfe mit Löwen (dem bayrischen Wappenthier) und das Bildniss des fürstlichen Bauherrn angebracht. Zwischen den Fenstern sind in Nischen eine grosse Anzahl Statuen aufgestellt, die leider vielfache Beschädigung erfahren haben, unter denen man aber noch einige Heroen der Vorzeit, Josua, Samson, Hercules und David, die Allegorien von Glauben, Stärke, Liebe, Hoffnung, Gerechtigkeit u. a. m. erkennt. Dieser Bau mit seinen vielen reichen Prunkgemächern scheint am meisten verschont geblieben zu sein 1556. Otto-Heinrichsbau.

1764. so dass Kurfürst Carl Theodor bereits den Plan verfolgte seine Residenz hierher zu verlegen, als der o. e. Brand von 1764 das schöne Gebäude zur Ruine machte, wie wir sie vor uns sehen.

1592. Noch war eine Baustelle übrig auf dem Schlossberg, als Kurfürst Friedrich IV. 1592
Friedrichsbau. zur Regierung kam und er liess sie nicht unbesetzt. Sein Werk ist der Friedrichsbau
1601—1607. (i), begonnen 1601, beendet 1607. Unsre Taf. 1. gibt eine Abbildung der nach dem Schlosshof gekehrten Façade. Auch hier trägt ein starkes und hohes Erdgeschoss zwei Stockwerke, dazu je zwei Giebel (an der Nord- u. an der Südseite), und architektonische Ornamente und Bildnereien sind in reicher Fülle angebracht. Man findet die Ausstattung überladen, die Formen nicht rein. Vergleicht man aber den Bau mit andern gleichzeitigen Werken, so kann man ihn nicht niedriger stellen in der Geschmacksrichtung. Vielmehr geht ein ernster Sinn durch das Ganze. Abgesehn von dem Missverhältniss der Fenster des Erdgeschosses begegnen wir durchaus edeln Proportionen. Die Formen sind für eine so späte Zeit der Renaissance besonders rein; die Fenster des Erdgeschosses haben sogar romanische Motive des Mâsswerks aufgenommen; die Anordnung der Pfeiler und Nischen ist eben so klar, als geschmackvoll, und wenn auch die Pfeiler ihrer Verzierungen hätten entrathen können, so sind sie doch nicht so sehr bedeckt damit, dass ihre constructive Bedeutung dem Auge verloren ginge, oder der Würde des Gebäudes Eintrag geschähe. Selbst die ausschweifenden Umrisse der Giebel sind noch mässig genug gehalten, um sie vor Verwechselung mit den Schöpfungen des Roccoco sicher zu stellen.

Im Erdgeschoss dieses Baues befindet sich die Schlosskirche, die indess schon seit langer Zeit ausser Gebrauch ist. Sie ist beschädigt, aber nicht so sehr, dass ihre Herstellung grosse Mühe und Kosten verursachen würde.

In den Nischen der Façade sind 16 Statuen aufgestellt, Ahnen des kurpfälzischen Fürstenhauses, zu denen auch — Carl der Grosse gerechnet wird, der links oben im Gipfel steht. Nach ihm folgen sich die bayerschen Fürsten von Otto I. von Wittelsbach bis auf den Erbauer des Schlosstheiles selbst, Friedrich IV. Diese Statuen sind keine Meisterwerke, keine Denkmale deutscher Bildnerei; aber sie machen an ihrer Stelle eine vortreffliche Wirkung; auch sind sie unter Bedingungen entstanden, auf die sich schwerlich ein wirklicher Künstler eingelassen haben würde. 16 überlebensgrosse Statuen in Sandstein, jede zu 65 fl. — 8 Wappen, jedes zu 40 fl. — 2 Statuen der Justitia zwischen den Giebeln, jede zu 30 fl. — 12 grosse Löwenköpfe, jeden zu 9 fl. — 3 kleine Löwenköpfe, jeden zu 3 fl. — 45 menschliche Köpfe über den Fenstern und Nischen, jeden zu 3 fl. — Dieses Alles musste innerhalb Eines Jahres gemacht und geliefert sein! Dafür hatte der Meister, Sebastian Götz aus Chur noch freie Verköstigung für sich und acht Gesellen. Das ganze Gebäude ist noch ziemlich gut erhalten.

Altan. An der Nordseite des Baues hat Friedrich IV. noch den breiten Altan (k) aufführen lassen, von welchem man die entzückende Aussicht auf Heidelberg, das Neckarthal und die Rheinebene geniesst.

Noch übrigt uns der Englische oder Elisabeth-Bau (o), den Kurfürst Friedrich V., der unglückliche „Winterkönig", kurz nach seiner Vermählung mit Elisabeth von England, der Tochter Jacobs II., also der Enkelin von Maria Stuart, 1613 auf dem Walle Ludwigs V. aufführen liess, und nach seiner Gemahlin benannte. Er brachte ihn 1619 in Verbindung mit dem „dicken Thurm", in welchem er durch Meister Peter Carl aus Nürnberg einen grossen Speise-Saal anlegen liess, nachdem derselbe vorher die Mauern bis auf das Grundgesims abgetragen hatte. Später hat dieser Saal zum Theater gedient. Jetzt ist er grösstentheils verschüttet. Englische oder Elisabeth-Bau. 1613. 1619.

Es ist schwierig, das Heidelberger Schloss zu verlassen, ohne sich um das vielbesungene „grosse Fass" bekümmert zu haben. Und obschon es meinen Zwecken fern steht, so will ich doch nicht stumm an ihm vorüber gehen, und wenigstens soviel von ihm sagen, dass das jetzige Fass der Urenkel des ersten Heidelberger Fasses ist. Dieses wurde auf Befehl von Joh. Casimir in dem ausgezeichnet guten Weinjahr 1589 gezimmert und fasste 300000 Flaschen. Es zerfiel und erst 1664 ward unter Carl Ludwig ein neues an seine Stelle gesetzt, das fast noch einmal soviel Wein fasste. Auch dieses ging zu Grunde und ward unter Carl Philipp 1727 ersetzt, an dessen Stelle, als es unbrauchbar geworden, Carl Theodor 1751 das noch jetzt erhaltene kolossale Fass aufrichten liess, das 32 F. lang und in der Mitte des Bauches 23 F. dick ist, und 283,200 grosse Flaschen Weines fasst, welches Glück ihm freilich in unserm Jahrhundert noch nicht zu Theil geworden. Grosse Fass. 1589. 1664. 1727. 1751.

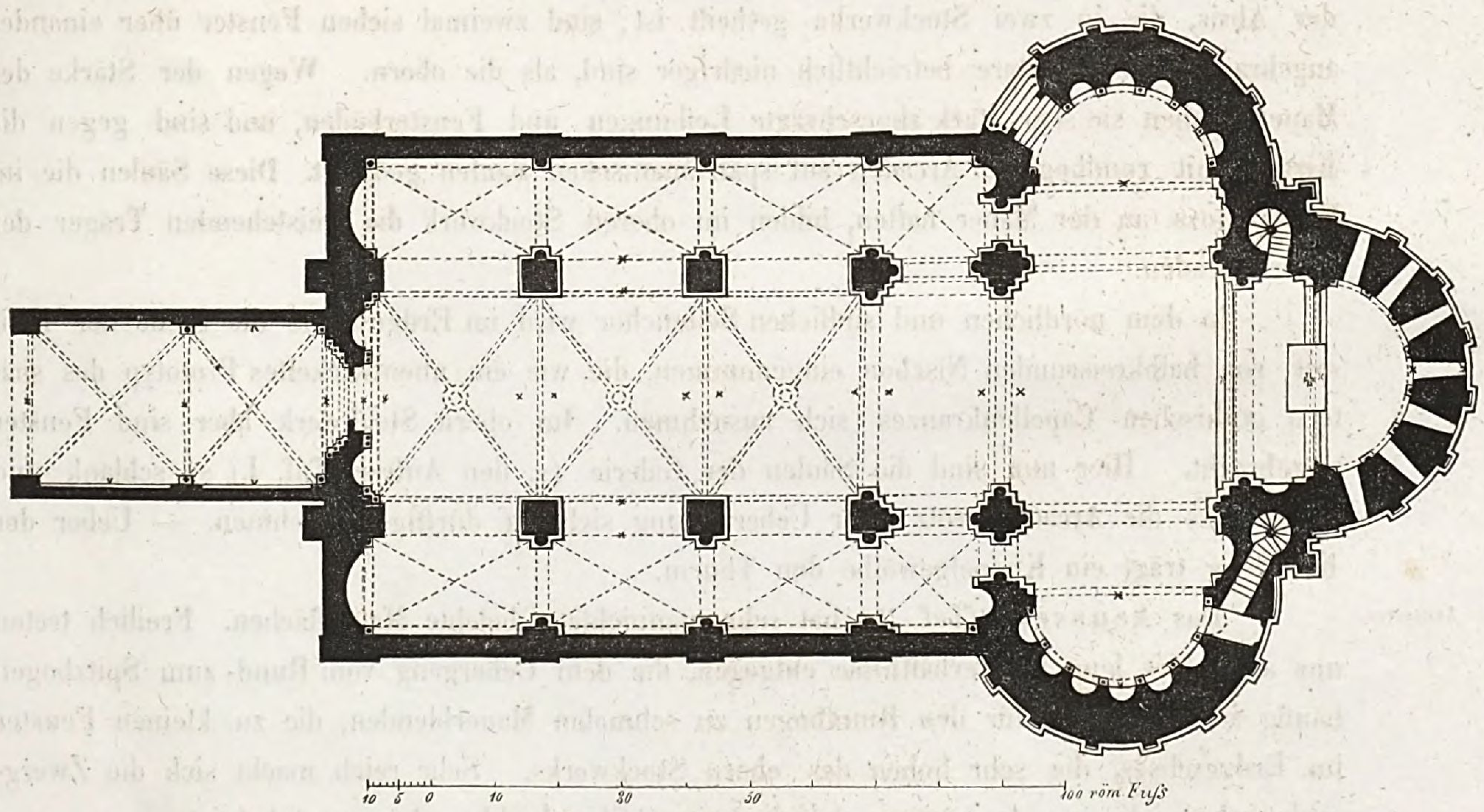
Wenn ich nun aber Eingangs dieser Abhandlung dem Heidelberger Schloss die Wirkung einer Tragödie zuschrieb — was konnte ich meinen? War es der Untergang von vielem Herrlichen und Schönen, das durch edle, wohlwollende, kunstbegeisterte Fürsten geschaffen und zum Wohnort von Frohsein, Glück und Pracht gemacht worden? Oder ist es die Erinnerung, dass Glanz und Grösse unsrer Fürsten unrettbar in Trümmer und Staub sinkt, wenn sie sich gegen einen gewissenlosen, übermüthigen und räuberischen Feind nicht auf die vereinte Kraft des ganzen Deutschlands stützen kann?

DIE ABTEIKIRCHE GROSS-MARTIN IN CÖLN.

Hierzu zwei Bildtafeln.

Wir begegnen bei dieser Kirche jenem eigenthümlichen Chorabschluss, den wir an der Kirche St. Maria auf dem Capitol (Denkmale I. p. 19) und St. Aposteln zu Cöln (Denkmale VII. p. 17) bemerkt und für den wir, da er sonst an ältern kirchlichen Gebäuden nicht vorkommt, uns an den Palastbau der Kaiserin Helena zu Trier gewiesen sahen, wo er in klar ausgebildeter Form bei einem grossen Saale angewendet ist. (Vgl. Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung von Chr. W. Schmidt V. Liefg.) Wenn bei S. Maria im Capitol selbst das Motiv des Chorumgangs aus dem Kaiserpalast entlehnt erscheint, so finden wir es dagegen weder in der Apostelkirche noch in Grossmartin. Dafür stimmen die letztern beiden mit der Marienkirche darin überein, dass sie für den Halbkreis der Seitenchöre denselben Durchmesser haben, als für den des Ostchors, während am Kaiserpalast das Halbrund der Ostseite beträchtlich grösser ist, als die Nebenseiten.

Inneres.



Grossmartin ist eine dreischiffige Pfeilerkirche mit dreifachem halbkreisrunden Chorabschluss in Osten, Norden und Süden. Ihre ganze Länge beträgt 165 Rh. F., vom westlichen Eingang bis zur Kreuzung 100 F. Ihre Breite misst 75 F., das Querschiff aber 100 F. 2 mal 4 Pfeiler theilen das Langhaus in 3 Schiffe, von denen die Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffs haben.

Die Zwischenweiten der Pfeiler sind nicht gleich, und in Folge davon auch die Gewölbefelder nicht, davon das erste, westlichste 24 F., die beiden mittlern jedes 22 F., das vierte nur 17 F. Längendurchmesser hat. Die Pfeiler sind viereckt und haben nur gegen die Seitenschiffe Halbsäulen als Gewölbträger. Sie sind im glatten Halbkreis überspannt, und haben einen einfachen Sockel von Platte, Hohlkehle und Plinthe, und einen ebenso einfachen Kämpfer. An der Mittelschiffwand (Taf. I. G*) läuft über den Arcaden (s. den Aufriss) eine bogige Galerie hin, über der sich rundbogige Fenster befinden, deren jedes zwei rundbogige kleinere Nischen zu Seiten hat. Die westliche Gruppe ist im Spitzbogen, die zwei folgenden im Rundbogen überspannt; die Kreuzgewölbe ruhen auf dreigliedrigen Diensten; die auf dem Gesims über den Arcaden aufsitzen. Die vierte, östlichste Abtheilung des Langhauses ist nicht nur schmaler, sondern auch niedriger als die andern und mit einem Tonnengewölbe gedeckt. Die Pfeiler sind gegliedert und haben Halbsäulen mit romanischen Würfelcapitälen; auch der Bogen ist gegliedert und die Loggia darüber (L) hat eine dreitheilige Fensteröffnung gegen die Kirche, die das charakteristische Merkmal des Uebergangststyls, den überhöhten Spitzbogen, an sich hat.

Sehr eigenthümlich ist der dreifache Chorabschluss. Der Ostchor, um mehre Stufen erhöht, hat vor der Absis noch einen schmalen Vorraum, in dessen Mauern die Treppen zur Galerie emporgeführt sind, und in den man von der Galerie aus herabsehen kann. In der Absis, die in zwei Stockwerke getheilt ist, sind zweimal sieben Fenster über einander angebracht, deren untere beträchtlich niedriger sind, als die obern. Wegen der Stärke der Mauern haben sie sehr stark abgeschrägte Leibungen und Fensterböden, und sind gegen die Kirche mit rundbogigen Arcaden auf spätromanischen Säulen geöffnet. Diese Säulen die im Erdgeschoss an der Mauer haften, bilden im oberen Stockwerk die freistehenden Träger der Galeriearcaden.

In dem nördlichen und südlichen Seitenchor wird im Erdgeschoss die Stelle der Fenster von halbkreisrunden Nischen eingenommen, die wie ein unentwickeltes Prototyp des spätern gothischen Capellenkranzes sich ausnehmen. Im obern Stockwerk aber sind Fenster angebracht. Hier nun sind die Säulen der Galerie (s. den Aufriss Taf. I.) so schlank und hoch, dass die Arcaden trotz ihrer Ueberhöhung sich zu dürftig ausnehmen. — Ueber der Kreuzung trägt ein Kuppelgewölbe den Thurm.

Aeusseres. Das Aeussere (Taf. 2.) hat sehr mannichfach belebte Mauerflächen. Freilich treten uns auch hier jene Missverhältnisse entgegen, die dem Uebergang vom Rund- zum Spitzbogen häufig anhängen; die für den Rundbogen zu schmalen Mauerblenden, die zu kleinen Fenster im Erdgeschoss, die sehr hohen des obern Stockwerks. Sehr reich macht sich die Zwergsäulengalerie, die um den ganzen dreigliederigen Chorabschluss herumgeführt ist.

Einen mächtigen Eindruck bringt der hohe viereckte Thurm mit seinen achtseitigen Eckthürmchen hervor, die Galerie mit den überhöhten Arcaden, die Wandpfeiler und Lessinen

*) Die Abtheilung 1 ist das obere, 2 das oberste Stockwerk.

der Rundbogenfries, die gekuppelten Fenster, und endlich die Helmdächer, bei denen das, durch wechselnde Flächen hervorgerufene Licht- und Schattenspiel nicht ausser Acht gelassen ist.

Der Styl, in welchem Grossmartin ausgeführt worden, ist der spätromanische, der schon an vielen Stellen die Merkmale des Uebergangs zeigt, wie denn überhöhte Rundbogen, Spitzbogen und auch Kleeblattformen nicht fehlen.

Von der Geschichte des Baues wissen wir, dass die Abtei ursprünglich von Pipin von Heristal und seiner Gemahlin für Benedictiner gestiftet und auf einer Rheininsel erbaut worden, die später durch Ausfüllung des Rheinarmes mit der Stadt verbunden wurde. Das erste Gebäude erfuhr schon 959 eine Ausbesserung durch Erzbischof Bruno, und 979 eine gänzliche Erneuerung durch Erzbischof Warinus. Schwerlich ist von diesem Bau irgend etwas übrig. Wann der Neubau begonnen, ist mit Sicherheit nicht ermittelt, nur das weiss man, dass Erzbischof Philipp 1172 die erneute Kirche eingeweiht hat, deren Bau ein cölnischer Schriftsteller aus dem 18. Jahrh., Oliver Legipontius in einem lateinischen Gedicht dem Abt Gottschalk von St. Martin aus der Mitte des 12. Jahrh. zuschreibt. 1378 brannte der Helm des grossen Thurmes ab und wurde erst 1459 wiederhergestellt. In diese Zeit fällt auch wahrscheinlich die Vorhalle. Wann die Gewölbe des Mittelschiffs eingezogen worden, ist nicht genau zu ermitteln. Dass sie dem ursprünglichen Plan nicht angehören, sieht man an den Pfeilern, die auf eine flache Decke hinweisen.

Geschichte. 959. 979. 1172. 1378. 1459.



DIE DOP



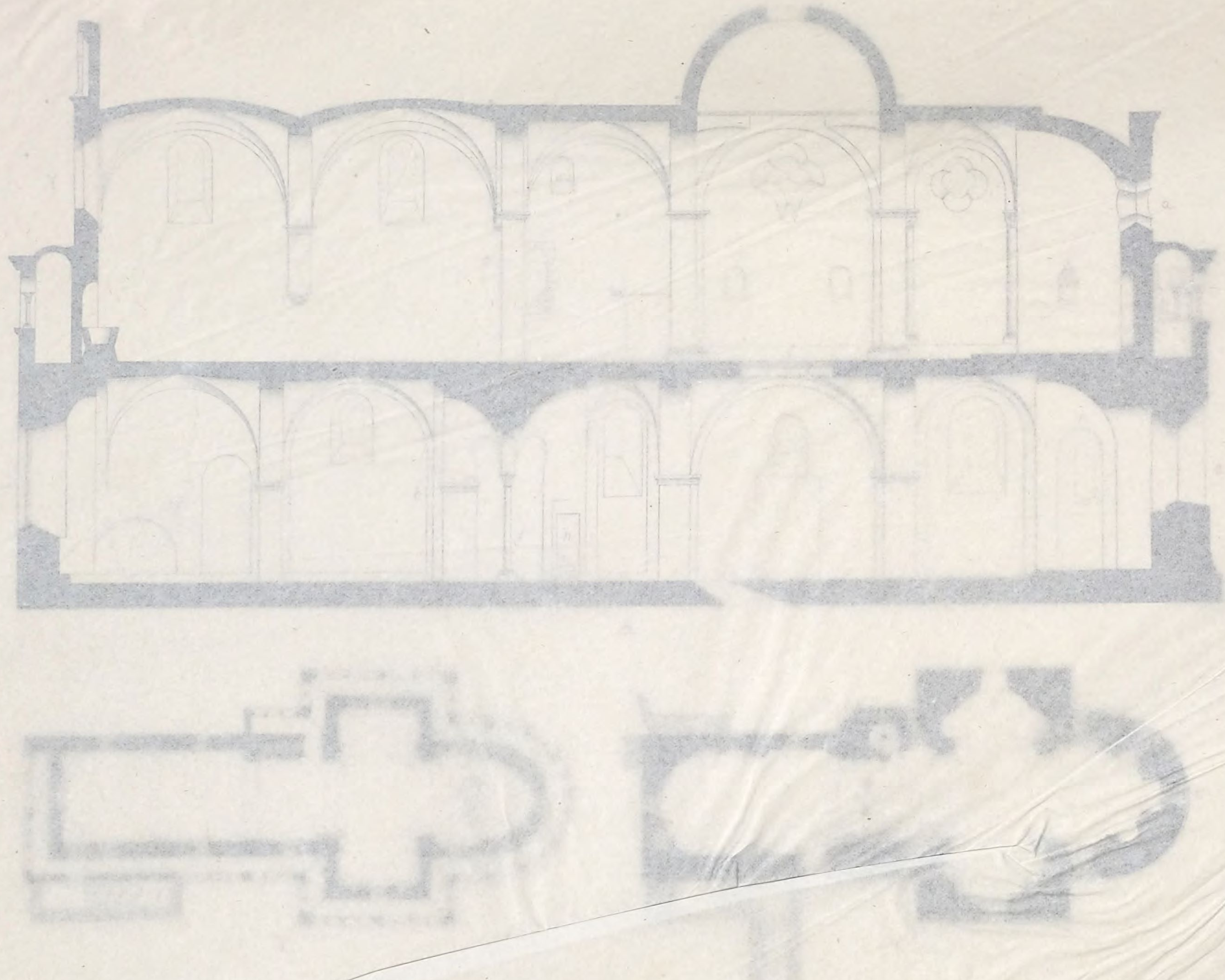
J. Poppel gest.

DIE DOPPELKIRCHE ZU SCHWARZRHEINDORF

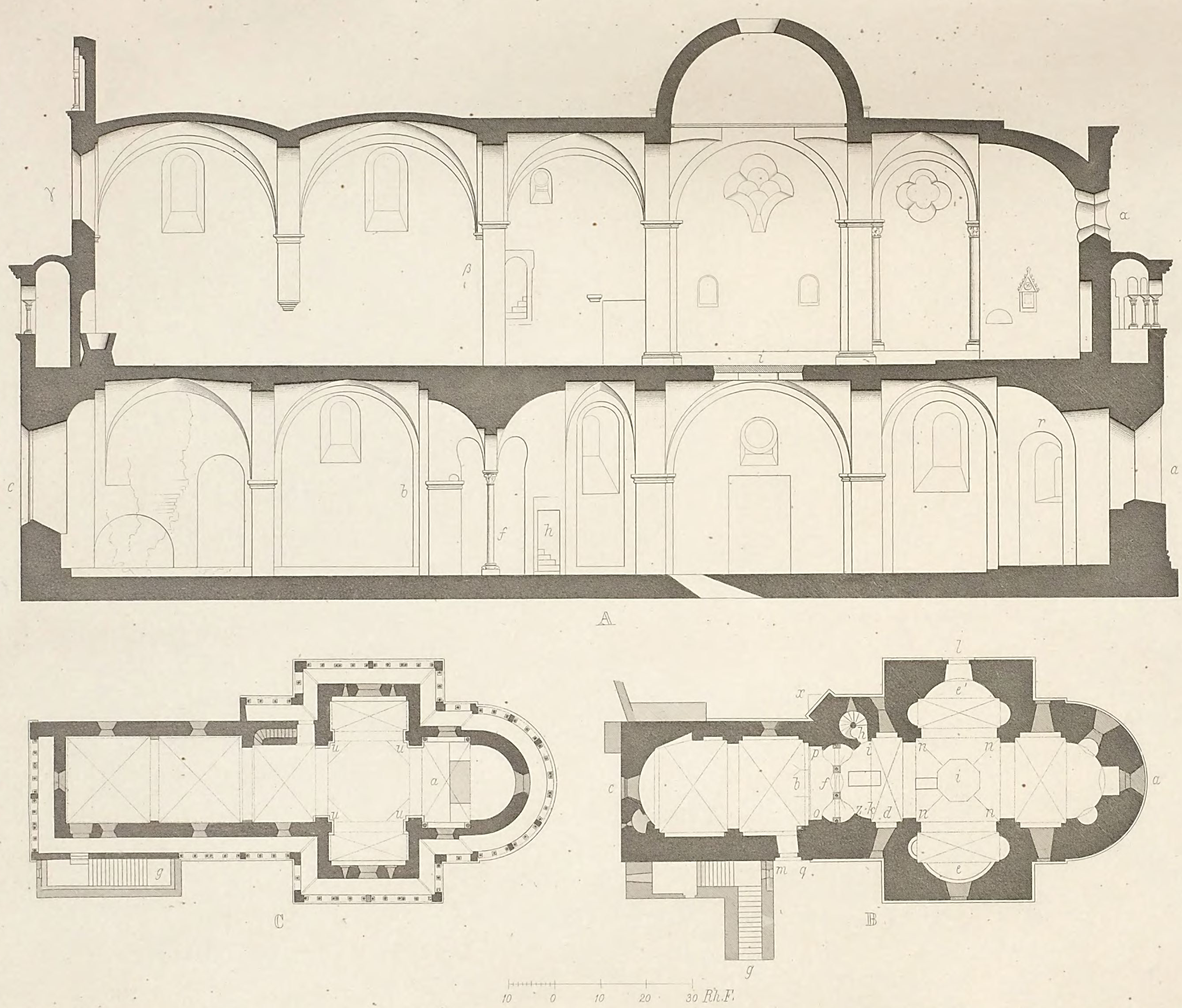
1151.

1.

T. O. Weigel. Leipzig



2.
T. O. Weigel, Leipzig.



A

C

B

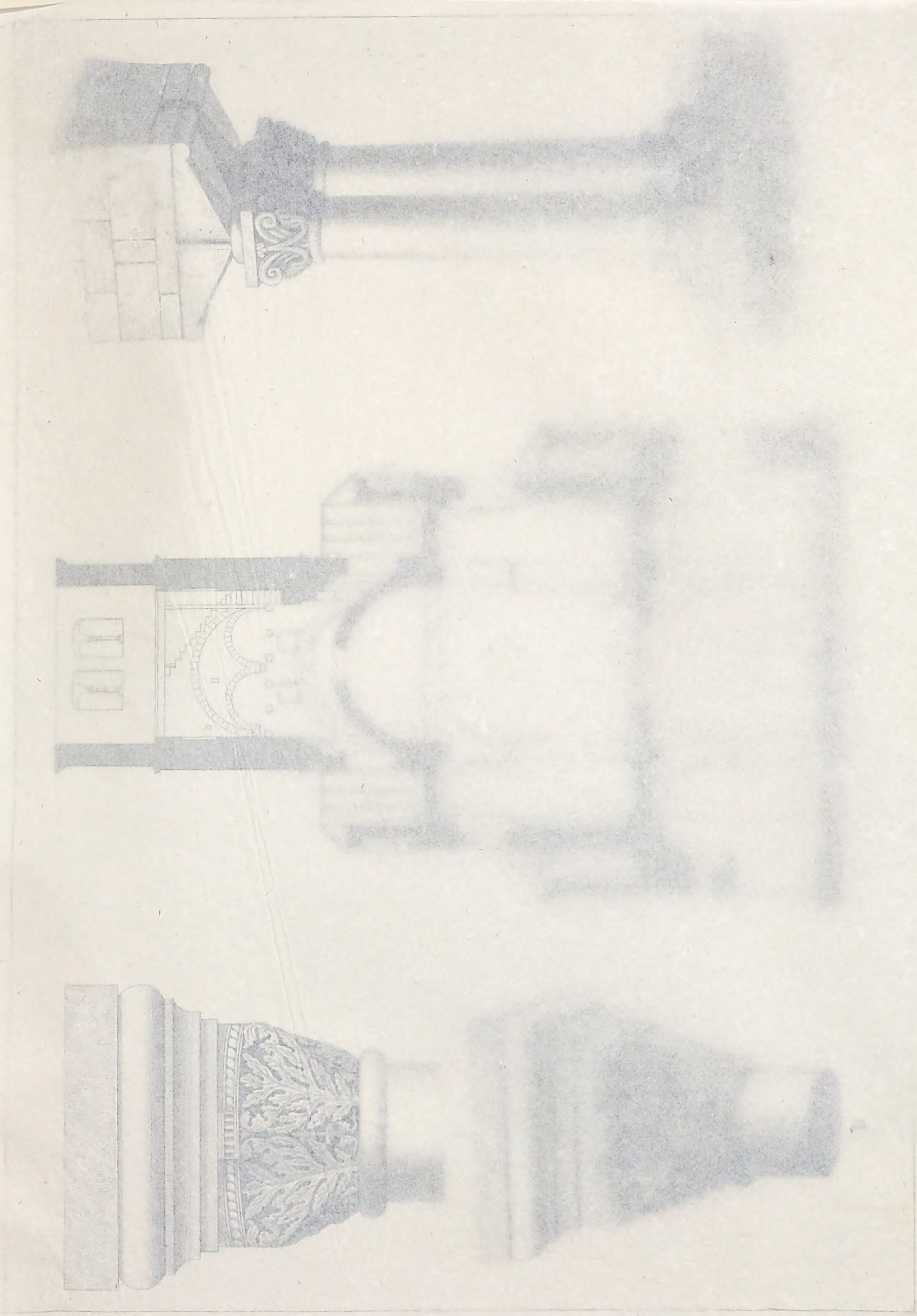
J. Poppel gest.

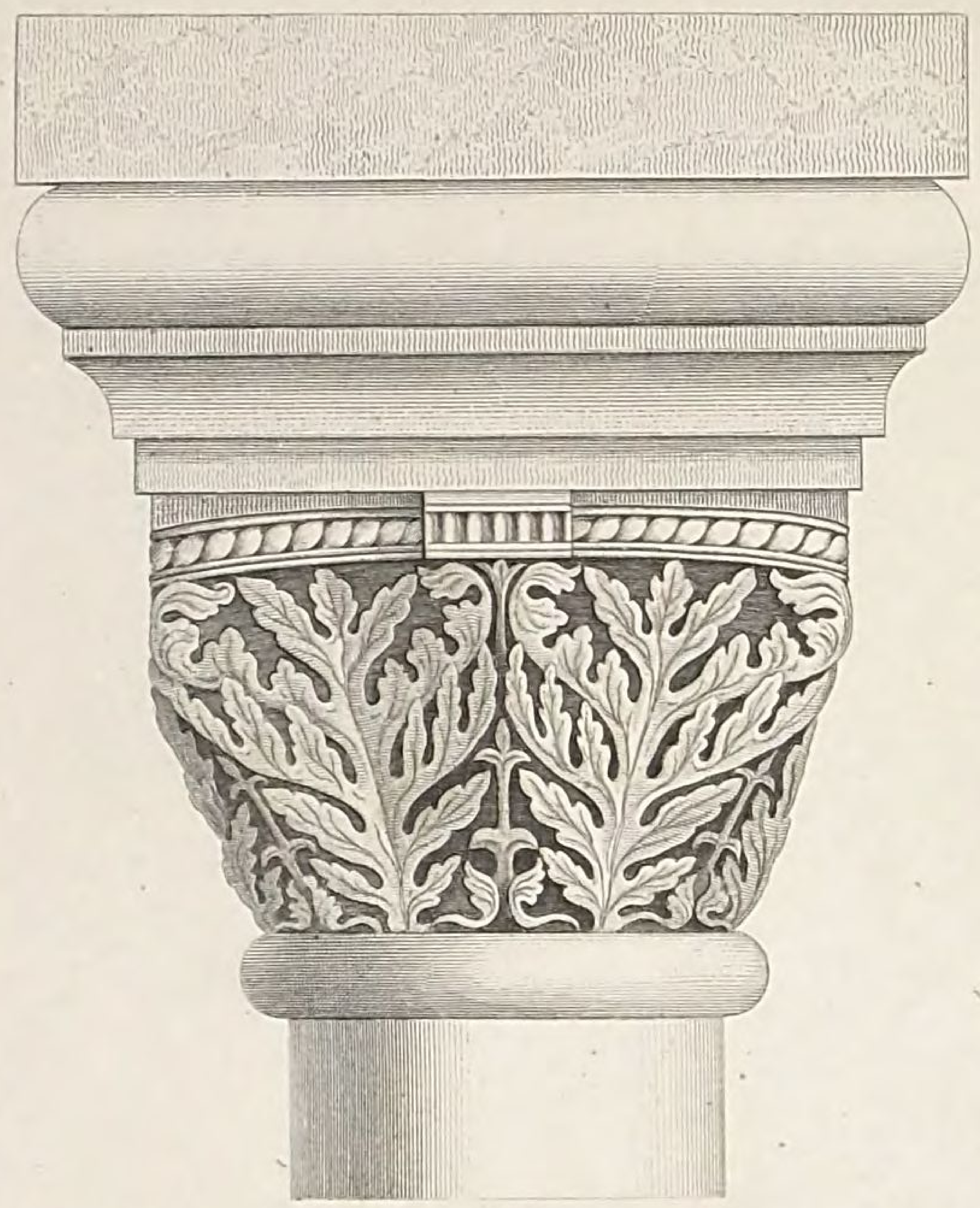
DIE DOPPELKIRCHE ZU SCHWARZRHEINDORF

1151.

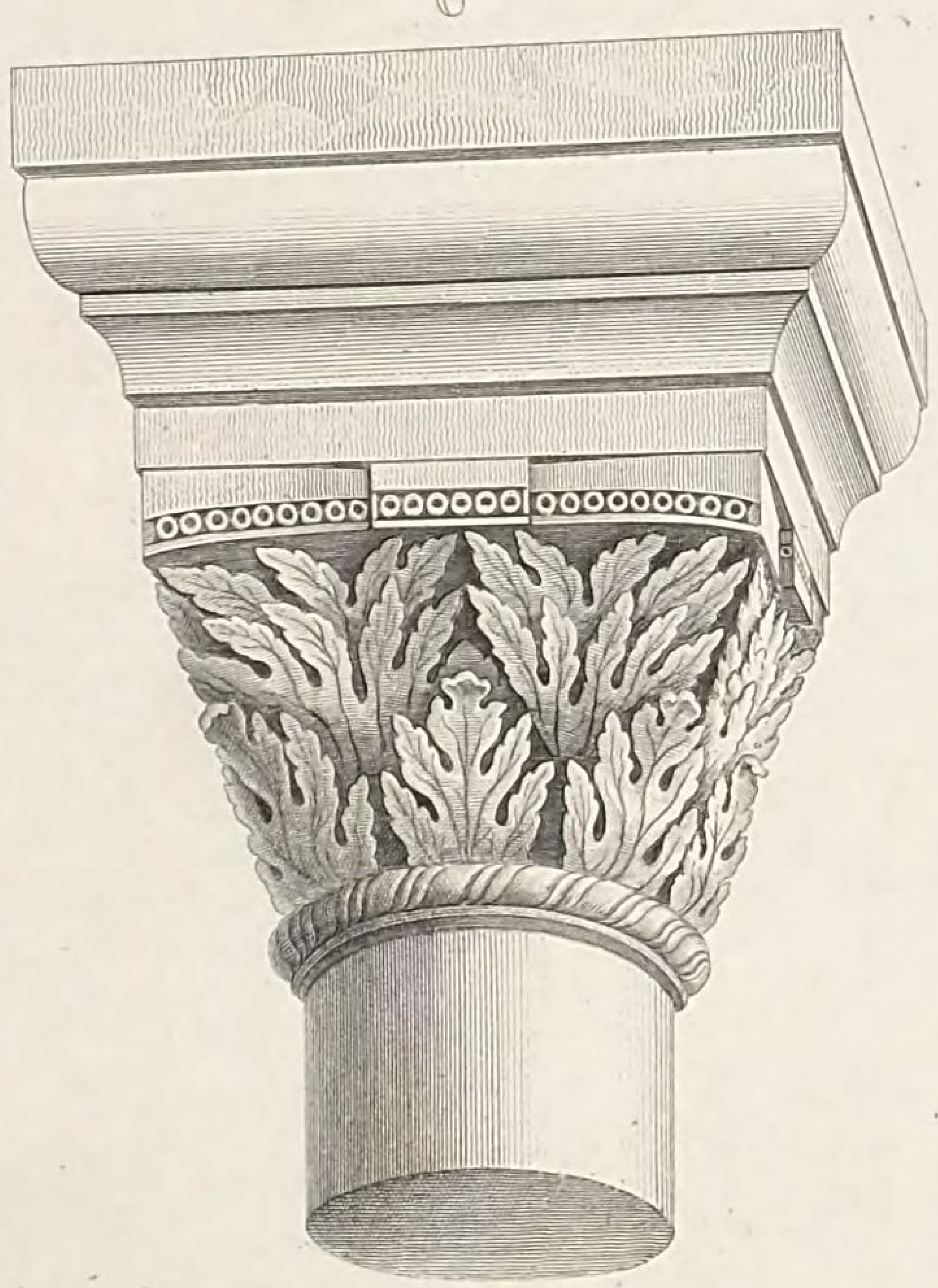
2.

T. O. Weigel. Leipzig.

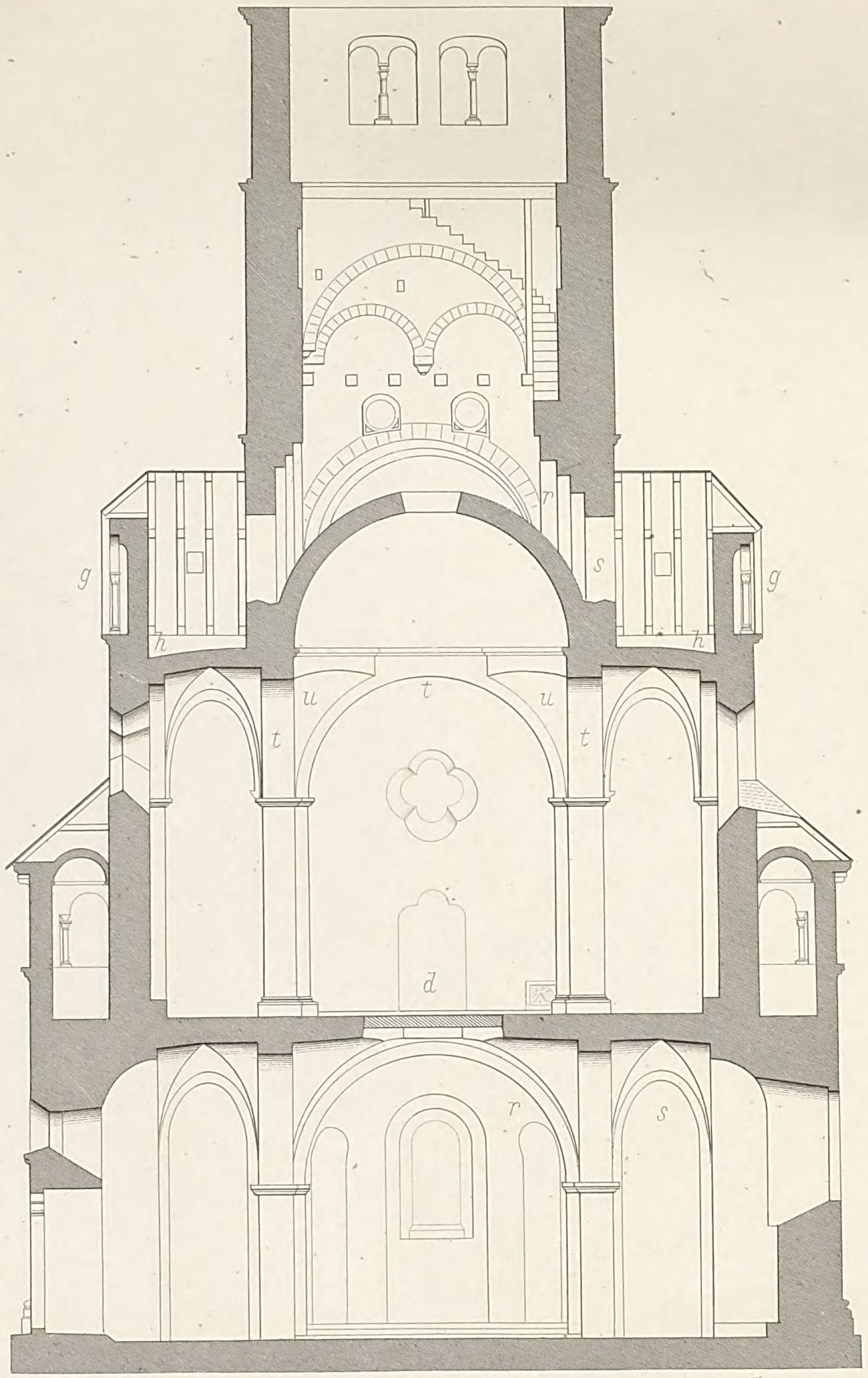




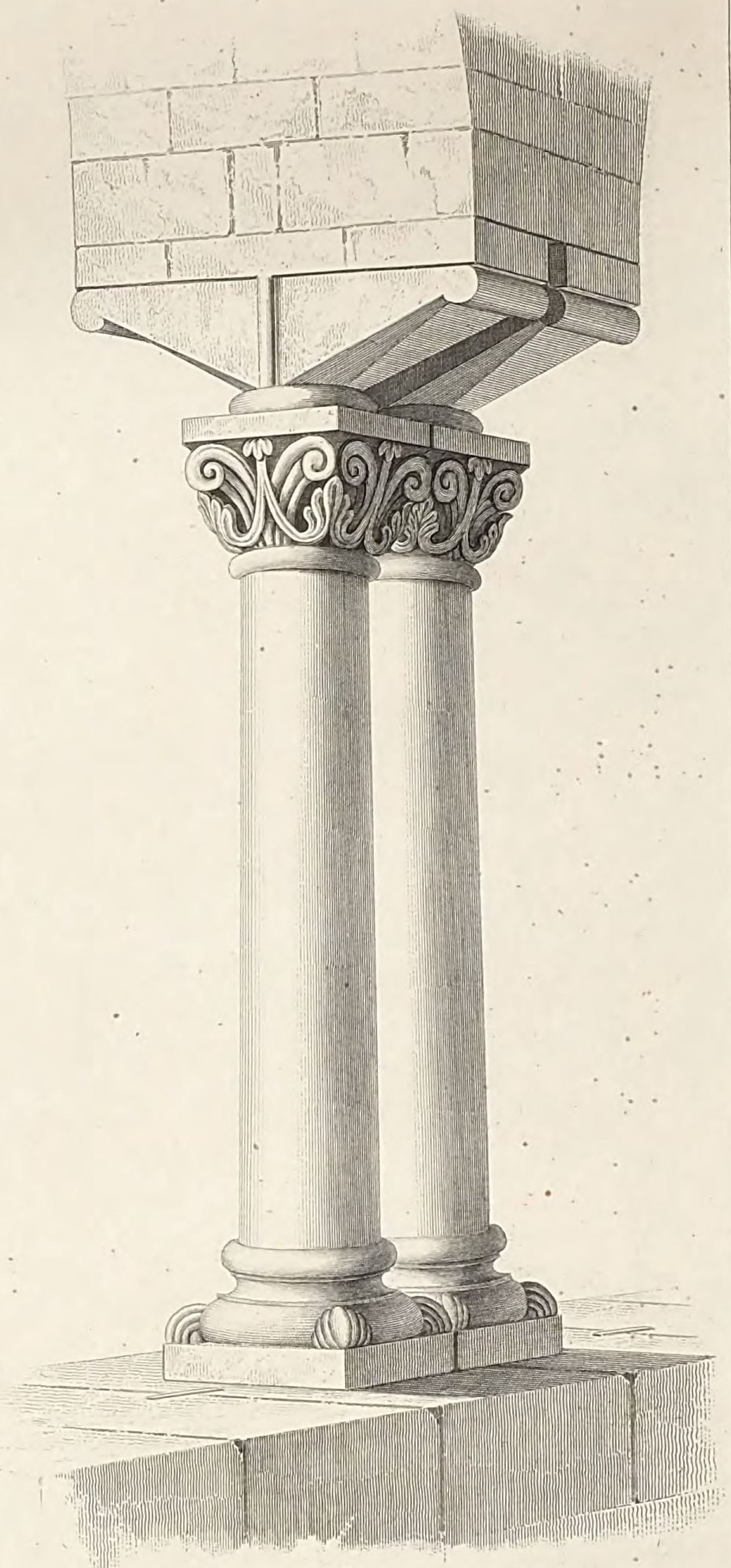
C



D



A



B

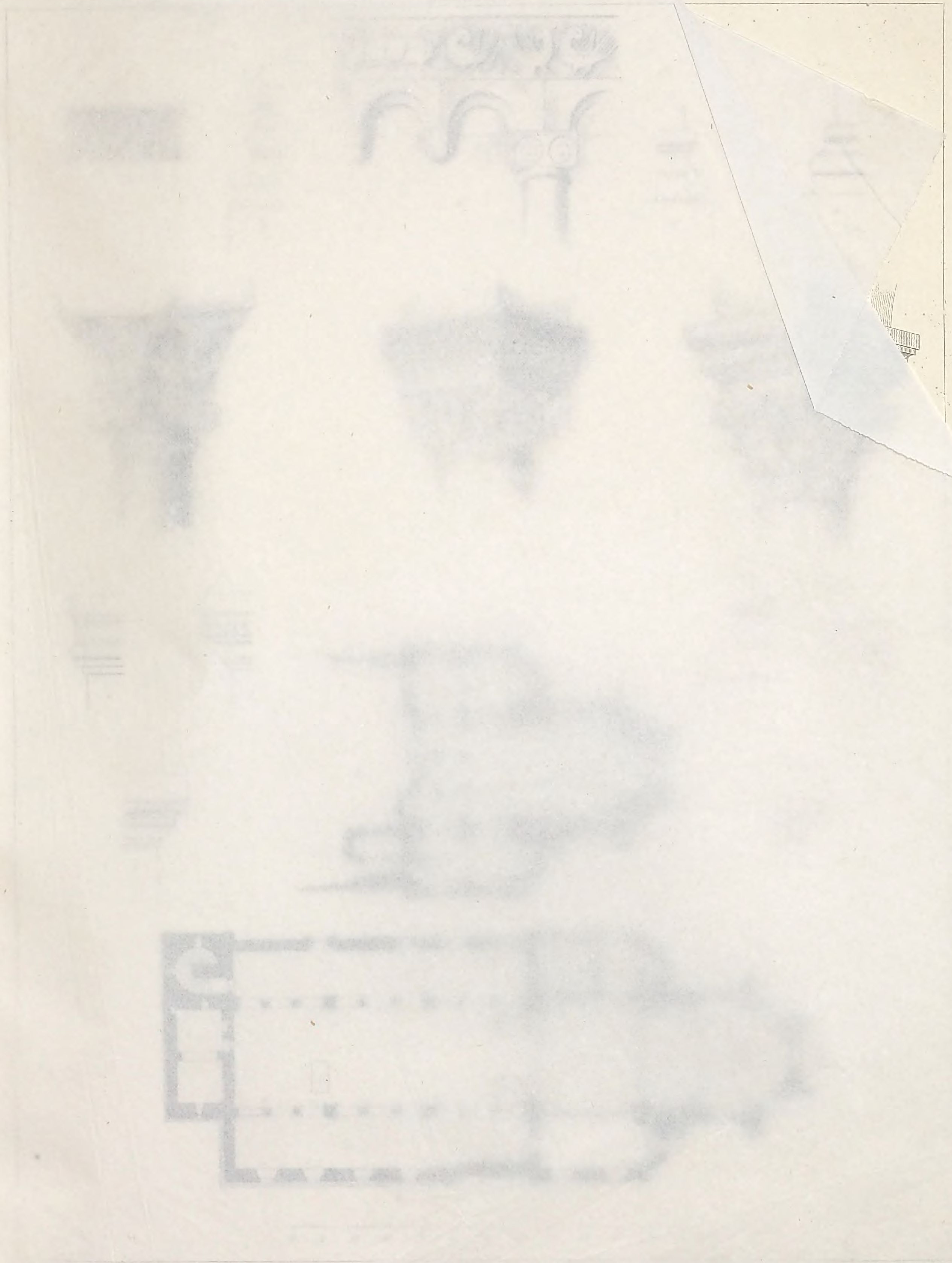
J. Poppel gest.

DIE DOPPELKIRCHE ZU SCHWARHEINDORF

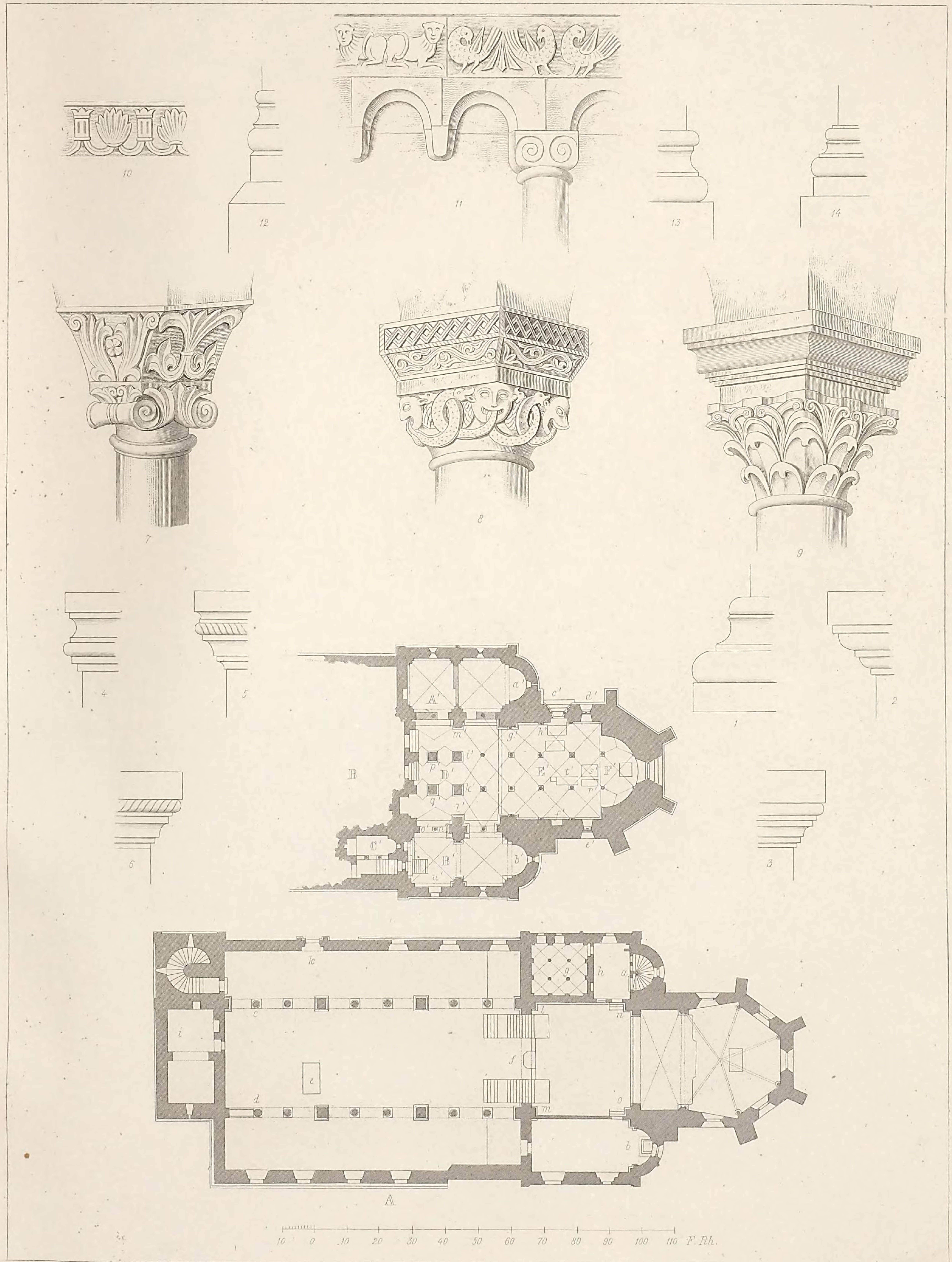
1151.

3.

T. O. Weigel. Leipzig.



T. O. Weigel, Leipzig.

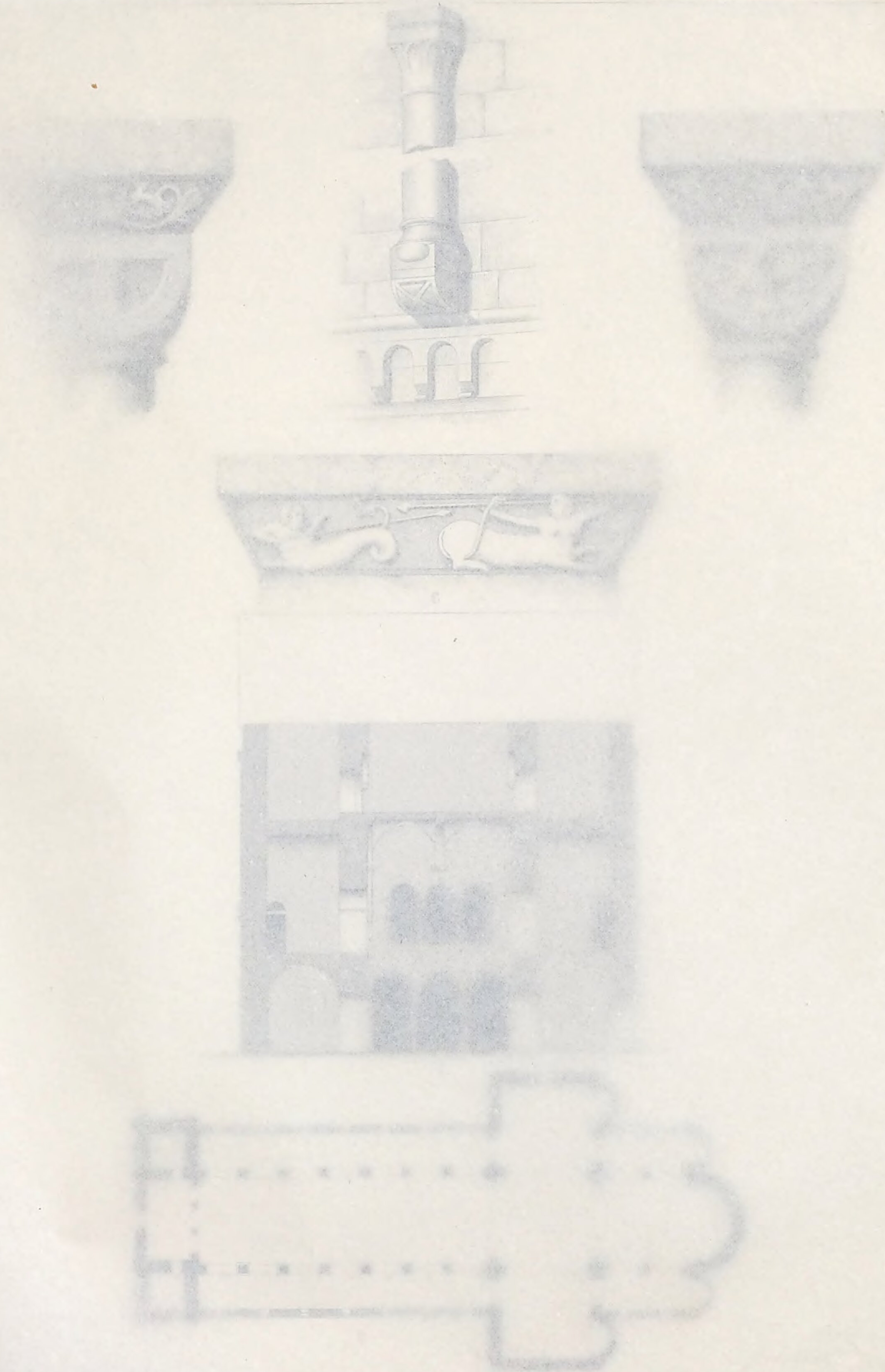


J. Poppel gest.

DIE SCHLOSSKIRCHE ZU QUEDLINBURG

936-1320.

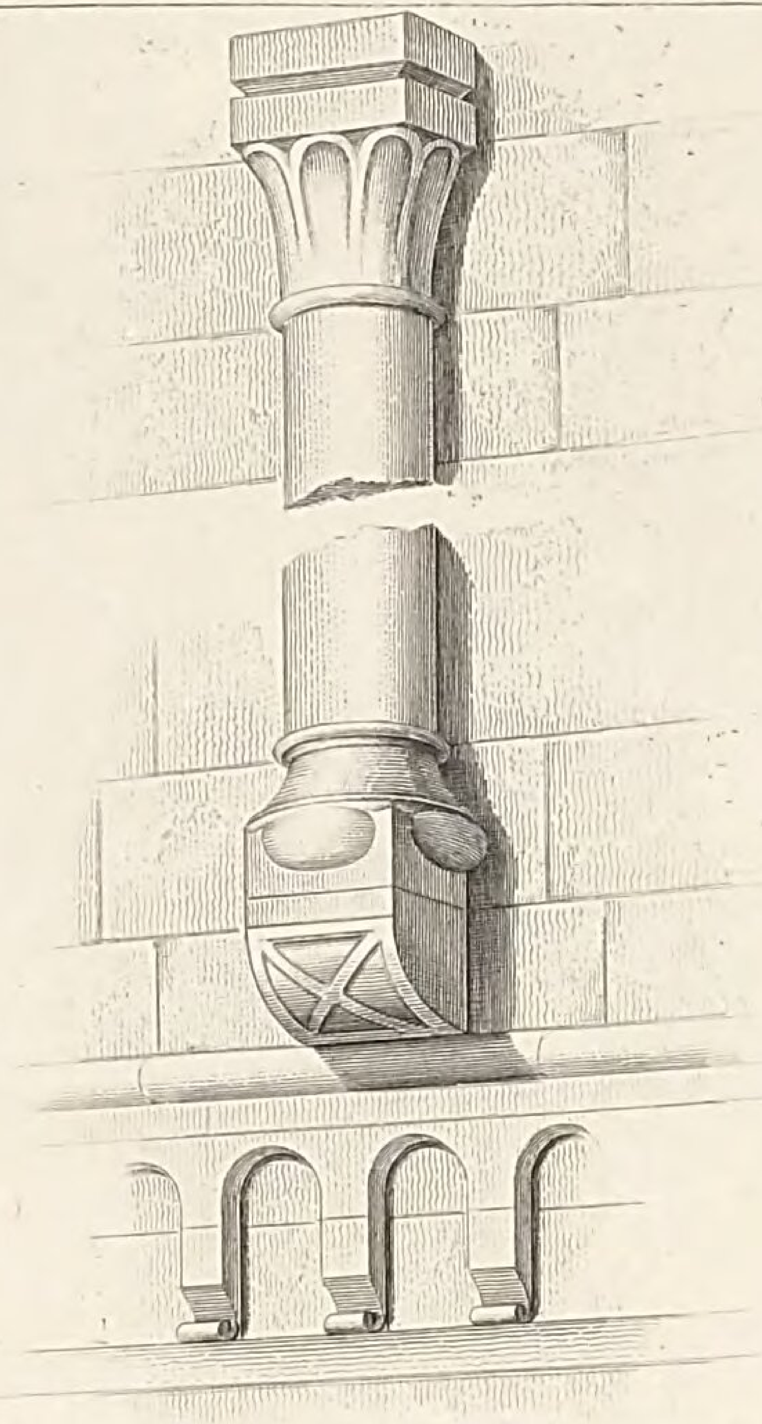
T. O. Weigel. Leipzig.

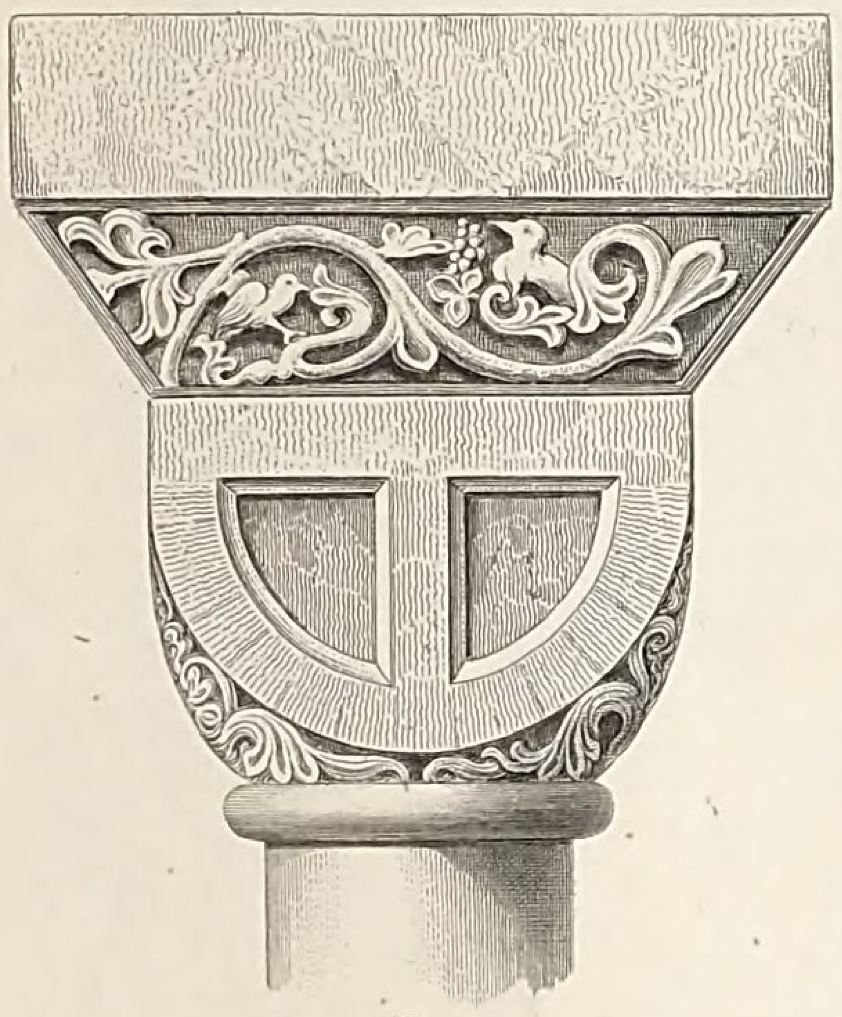


1113 – 1142.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.

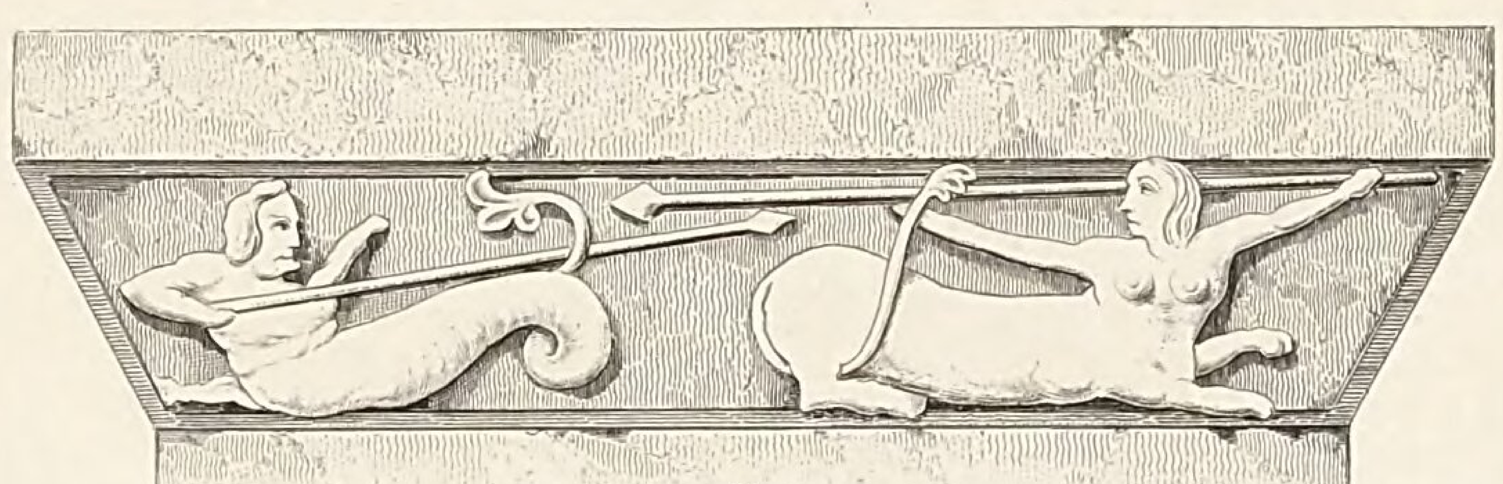




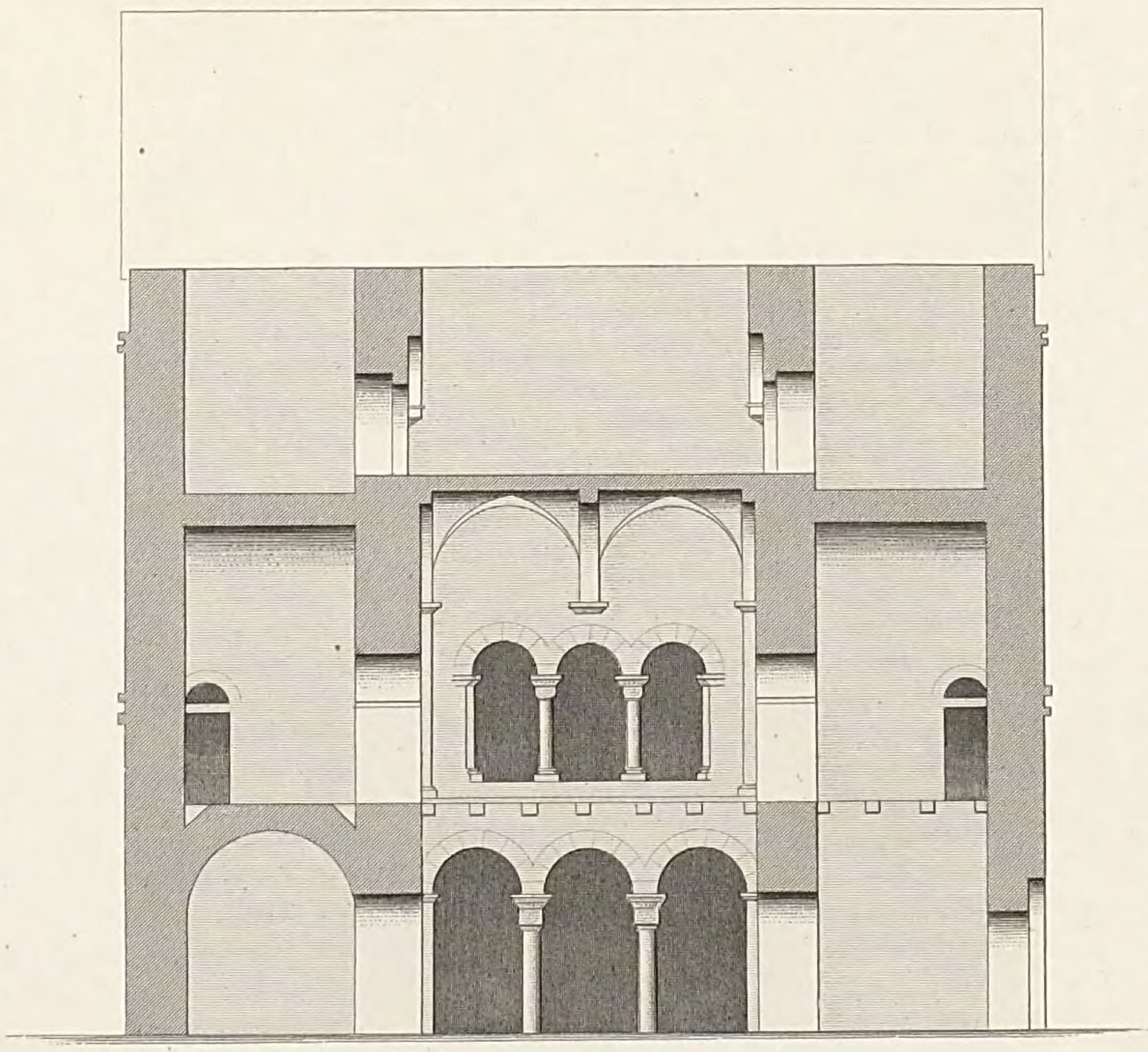
D



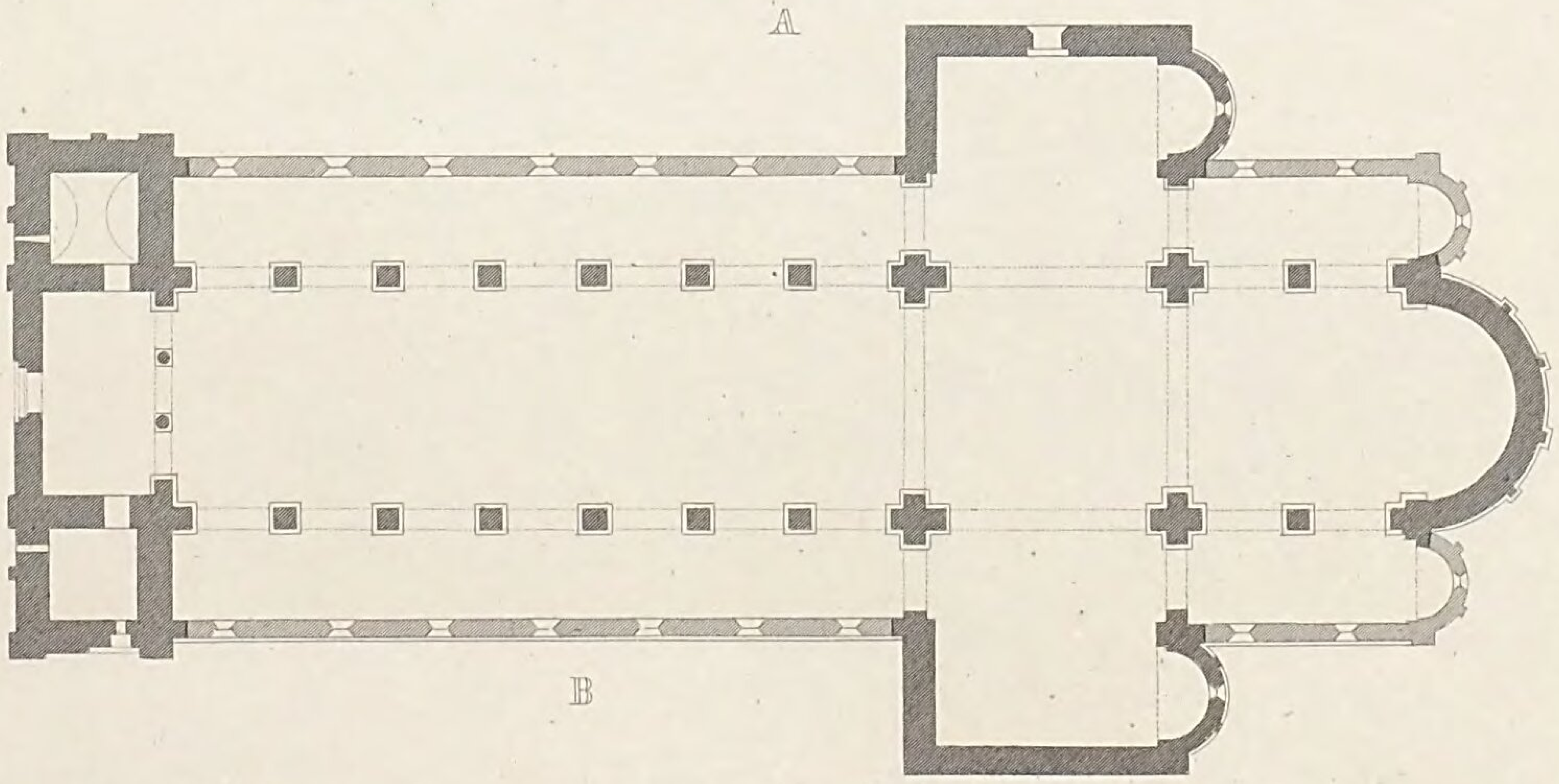
E



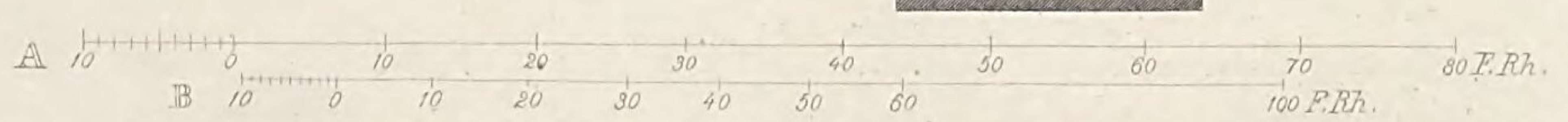
C



A



B



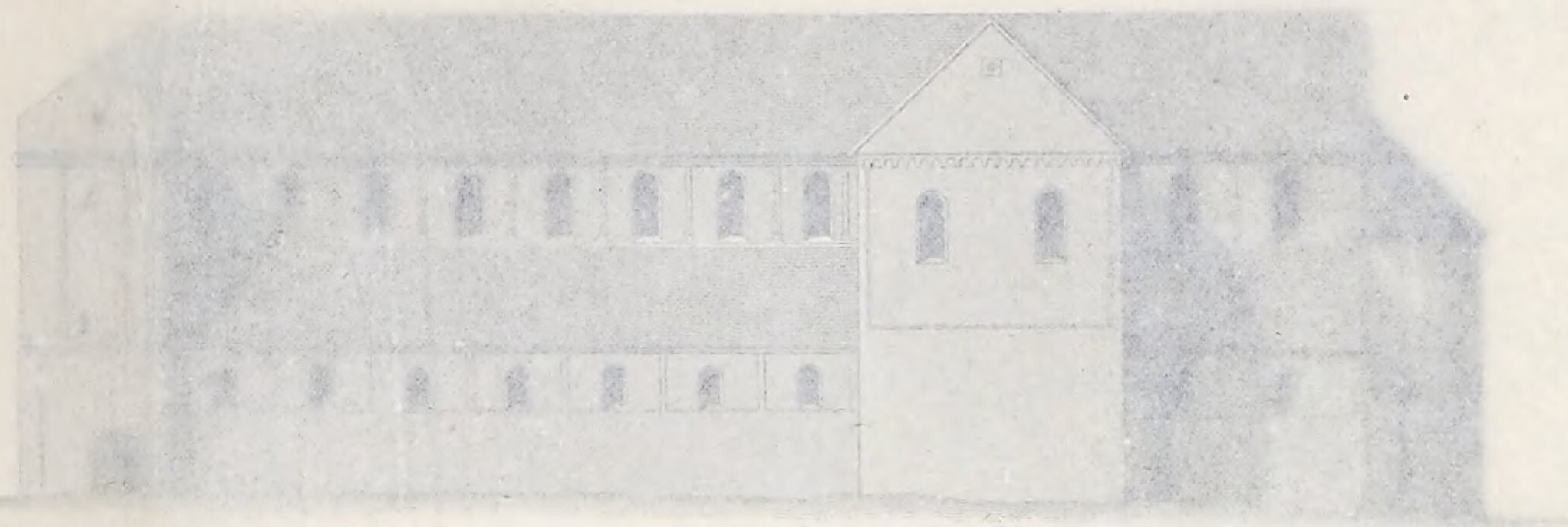
J. Poppel gest.

DIE KLOSTERKIRCHE ZU BREITENAU

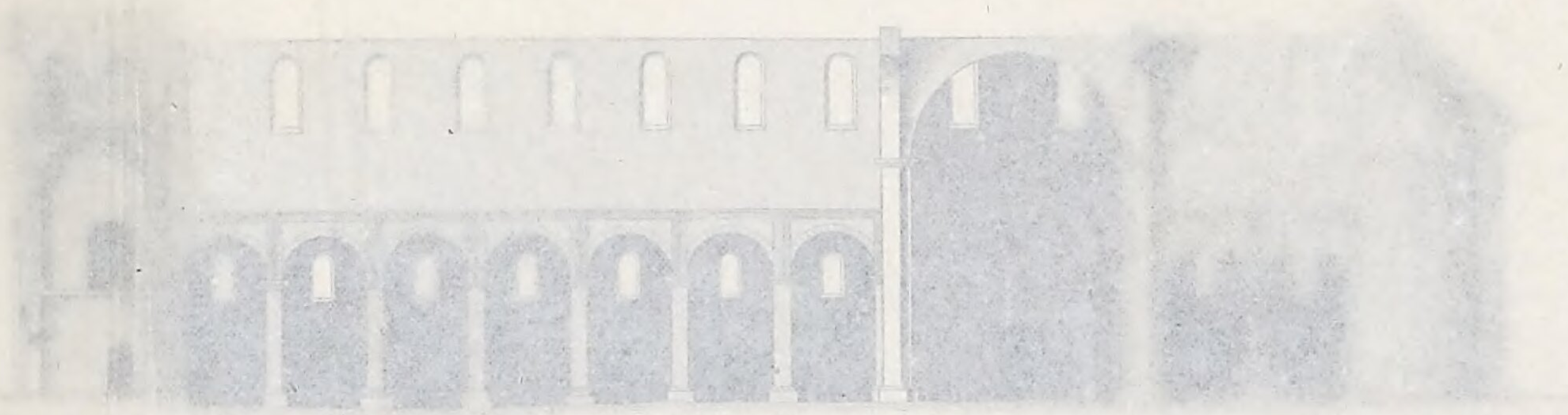
1113 - 1142.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



A

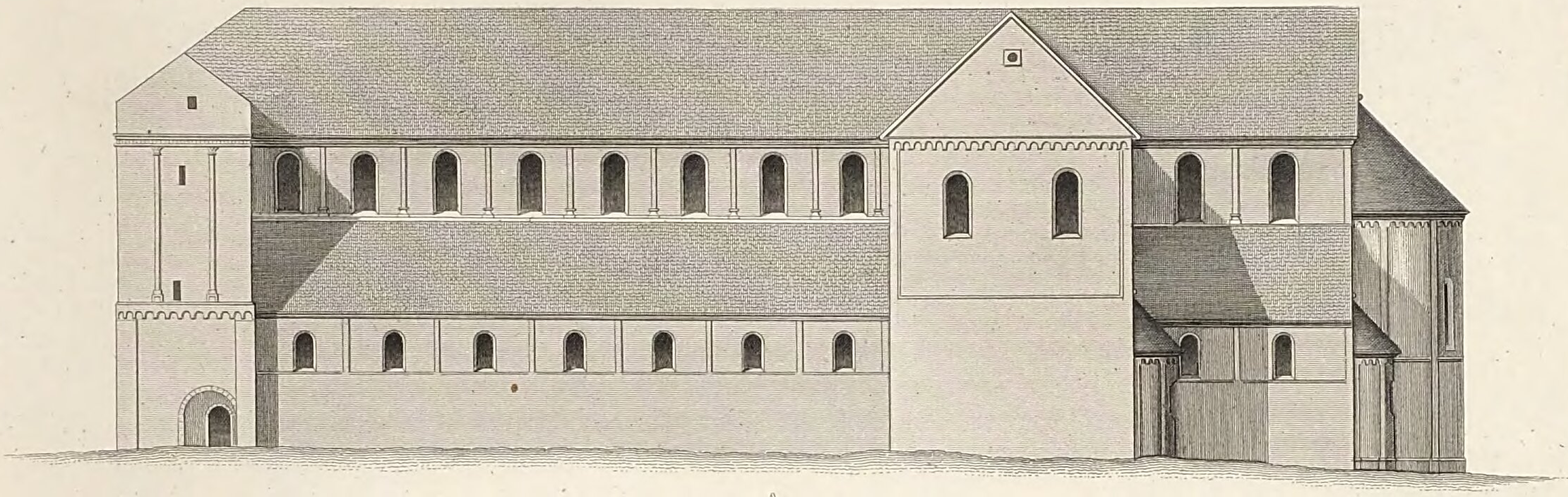


B

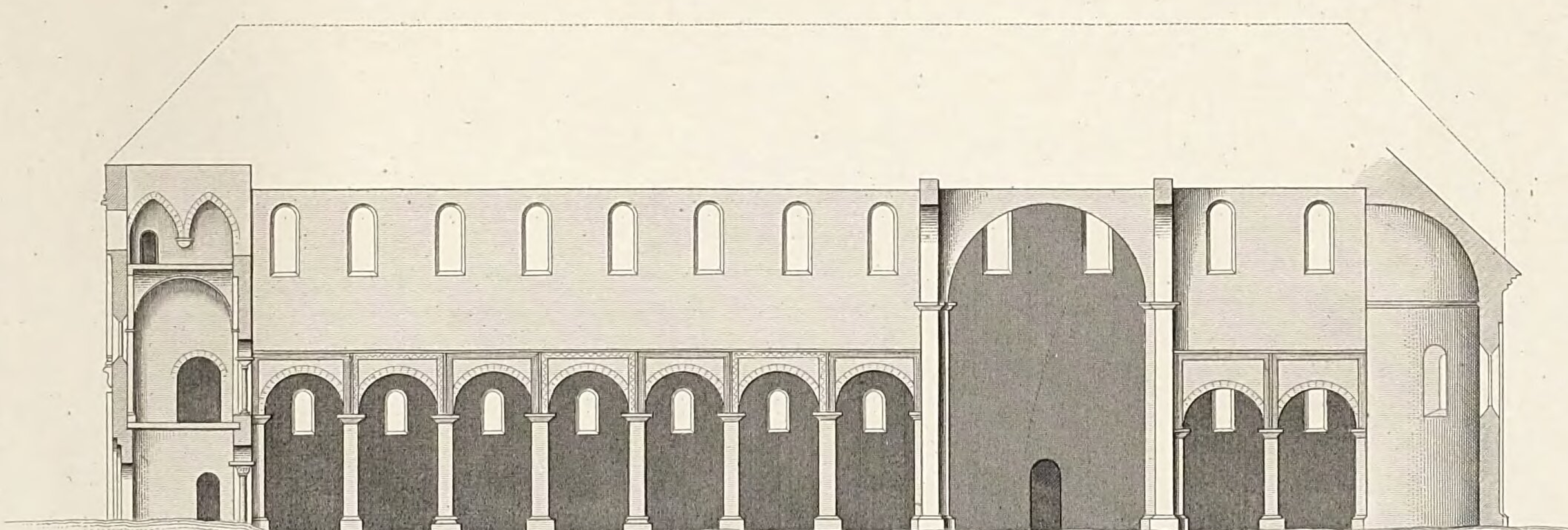


DIE KLOSTER[illegible]

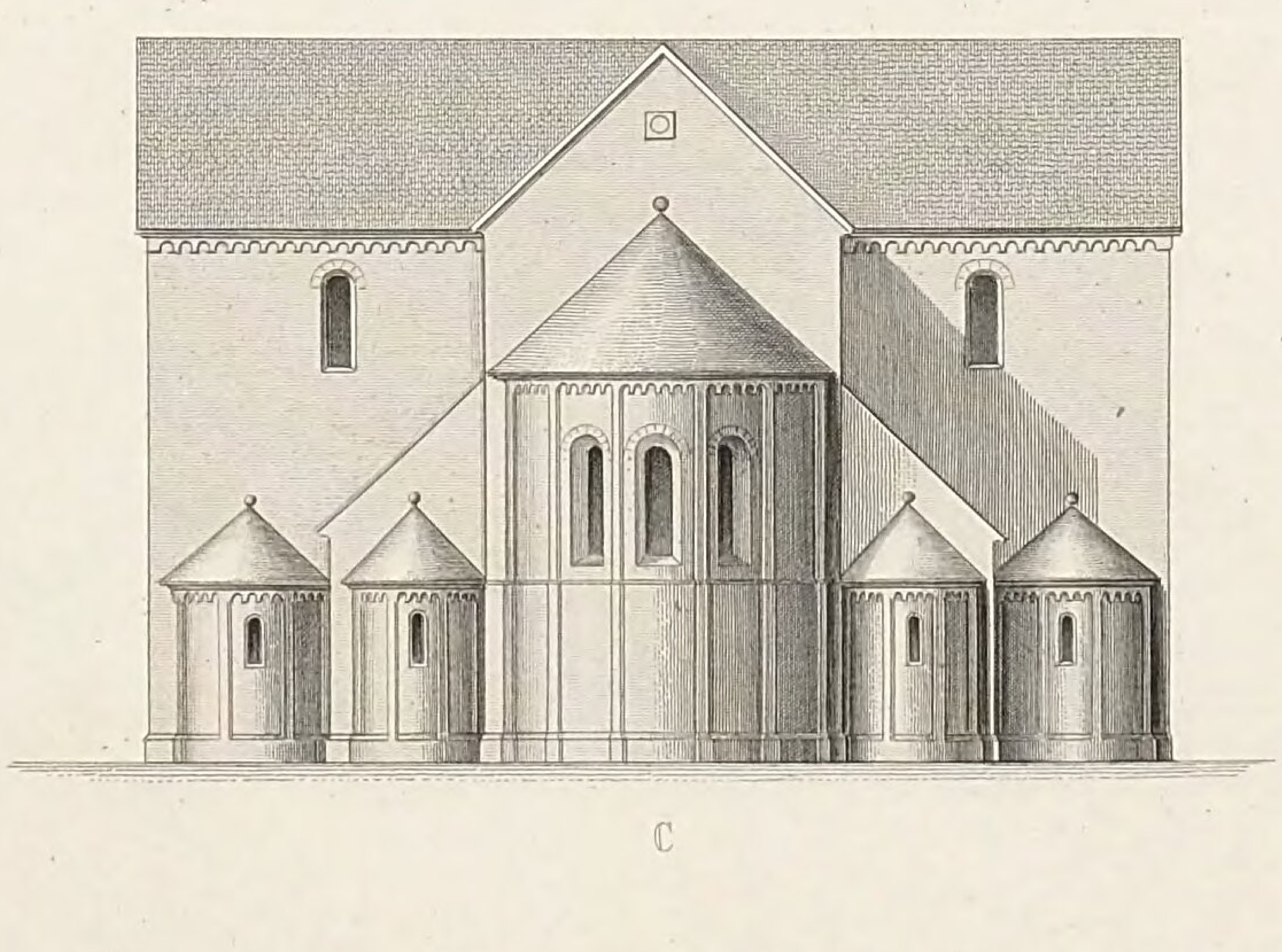
T.O. Weigel Leipzig.



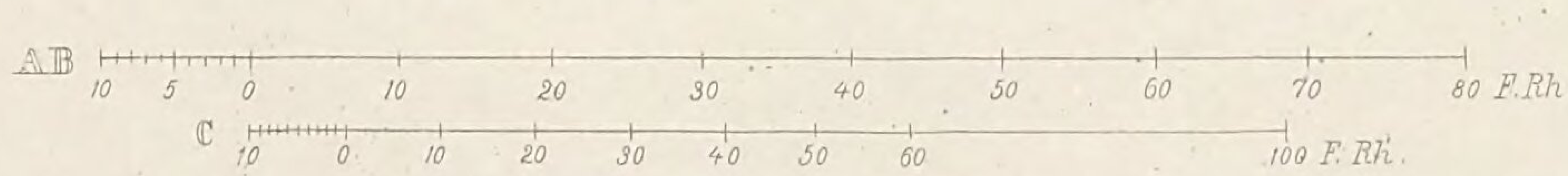
A



B



C



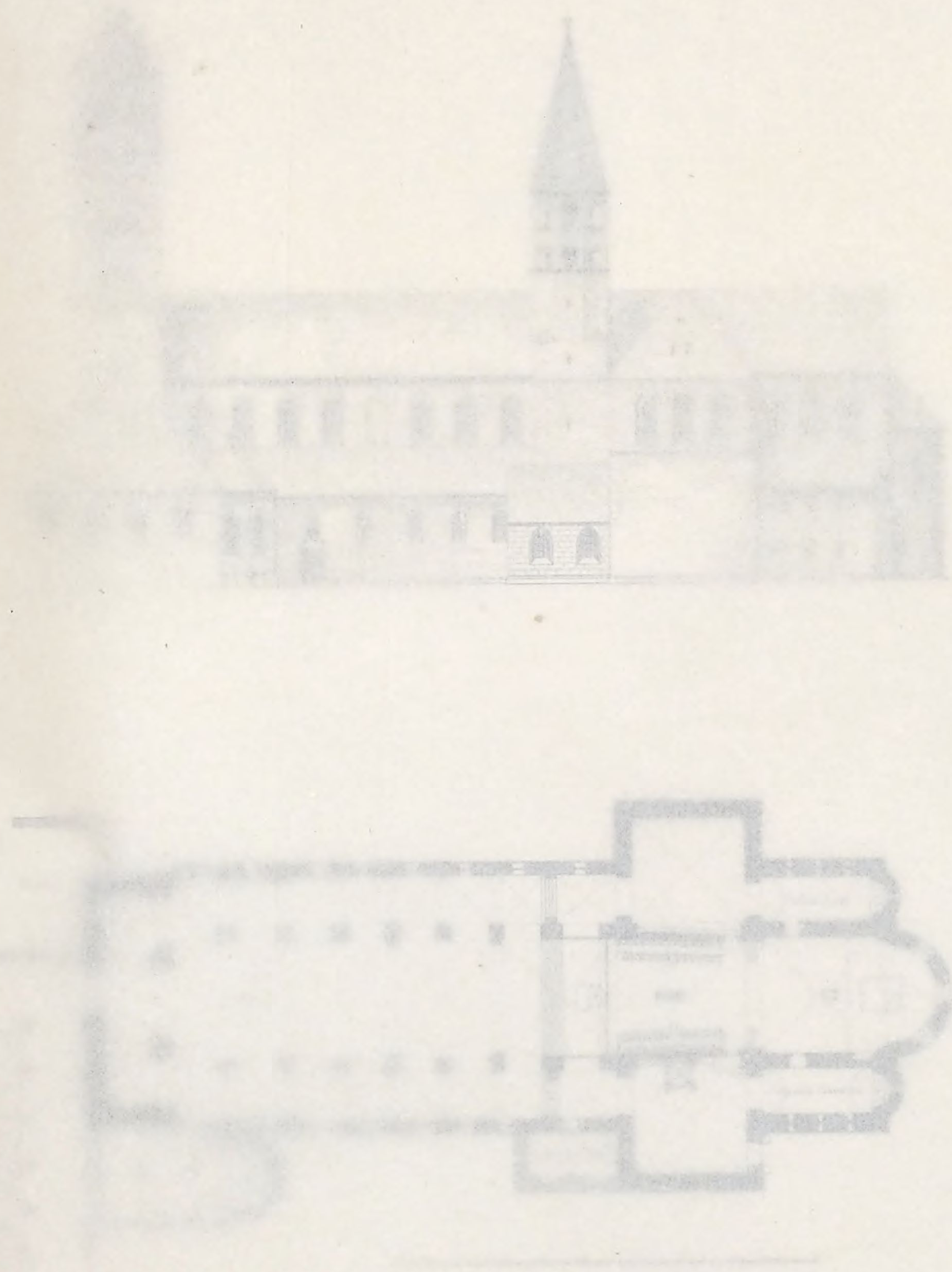
DIE KLOSTERKIRCHE ZU BREITENAU

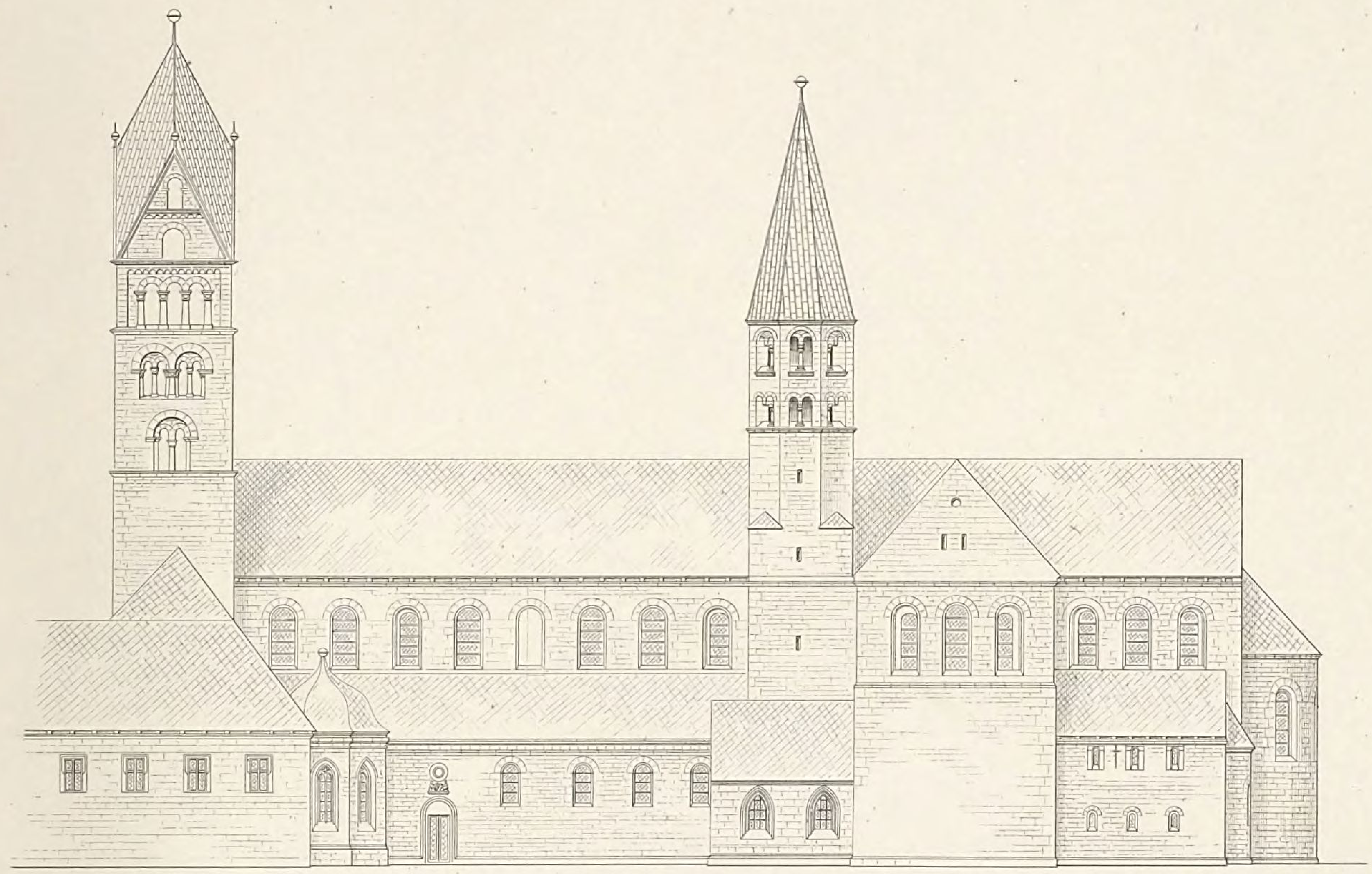
1113 - 1142.

2.

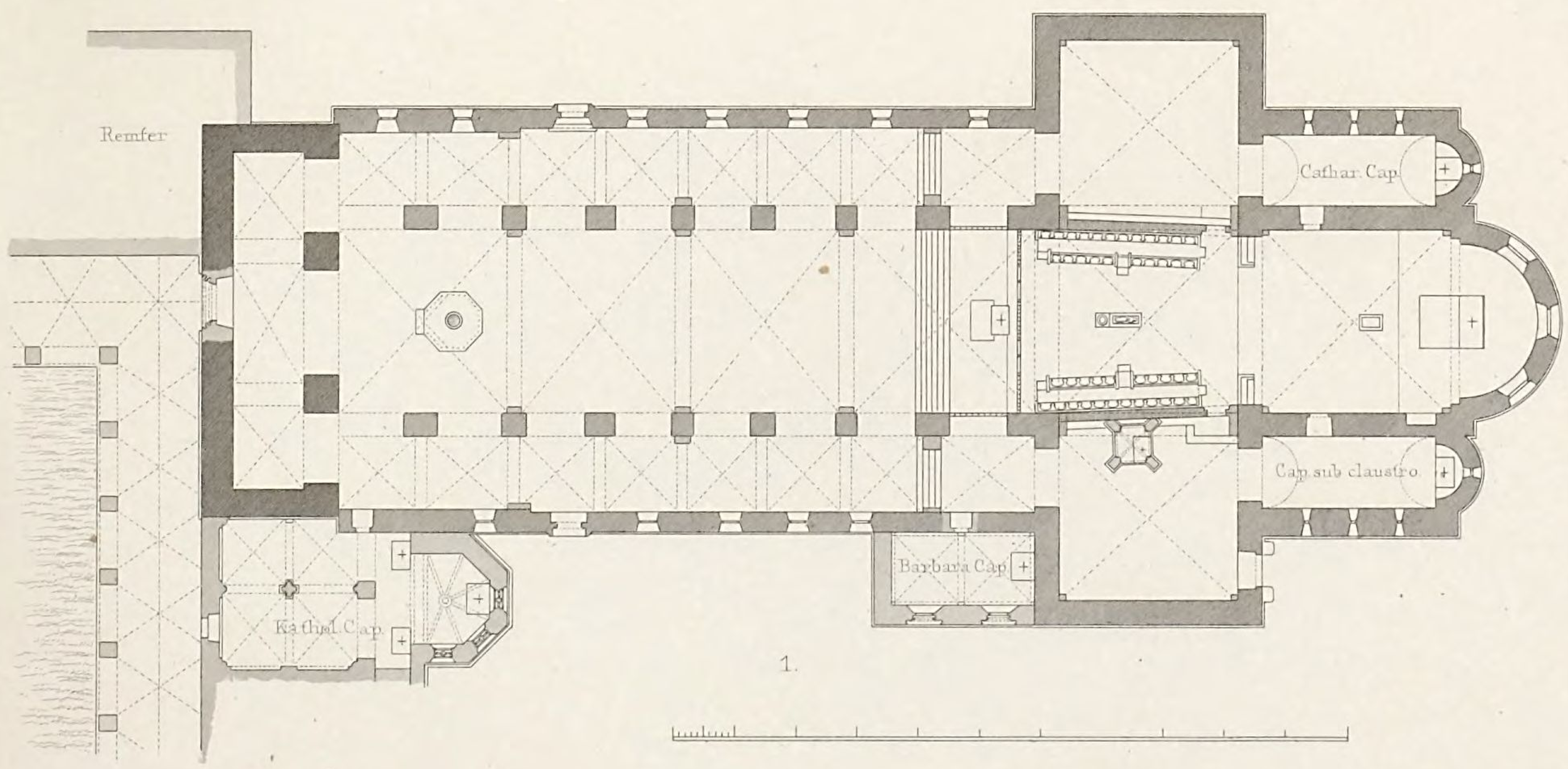
J. Poppel gest.

T. O. Weigel Leipzig.





2.



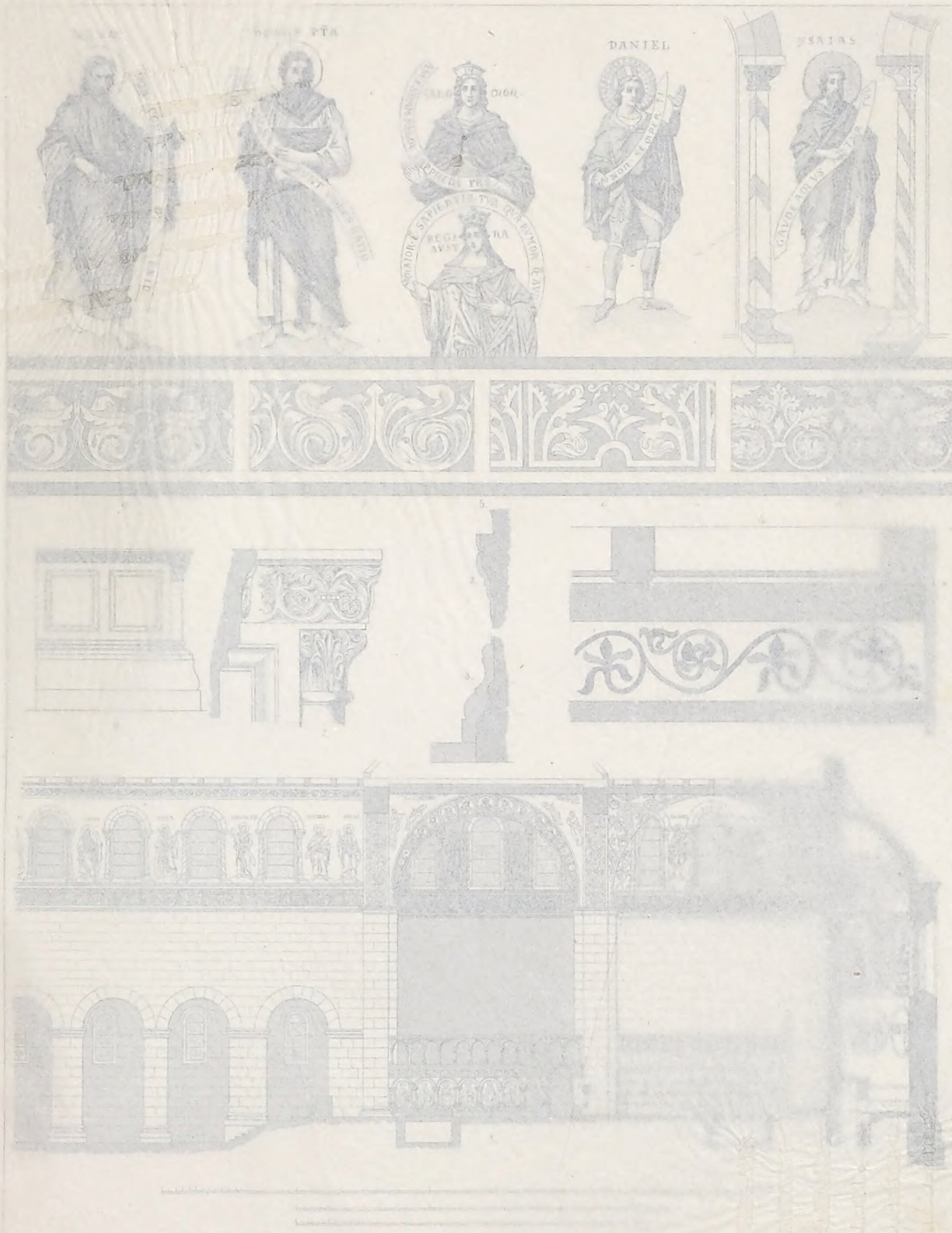
1.

gez. v. F. v. Quast. — gest. v. A. Krausse.

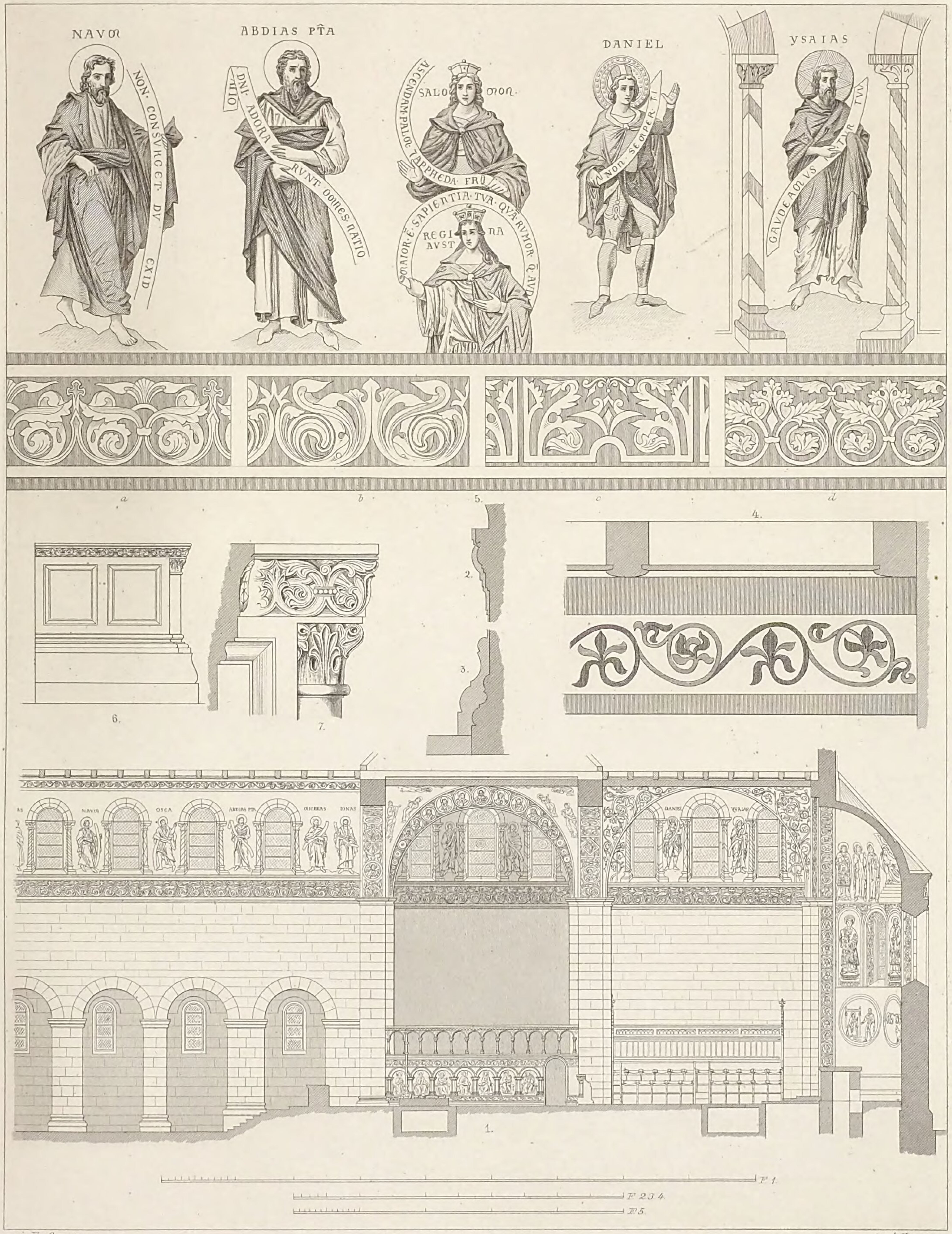
LIEBFRAUENKIRCHE IN HALBERSTADT.

1.

T. O. Weigel, Leipzig.



LIEBFRAUENKIRCHE IN [illegible]

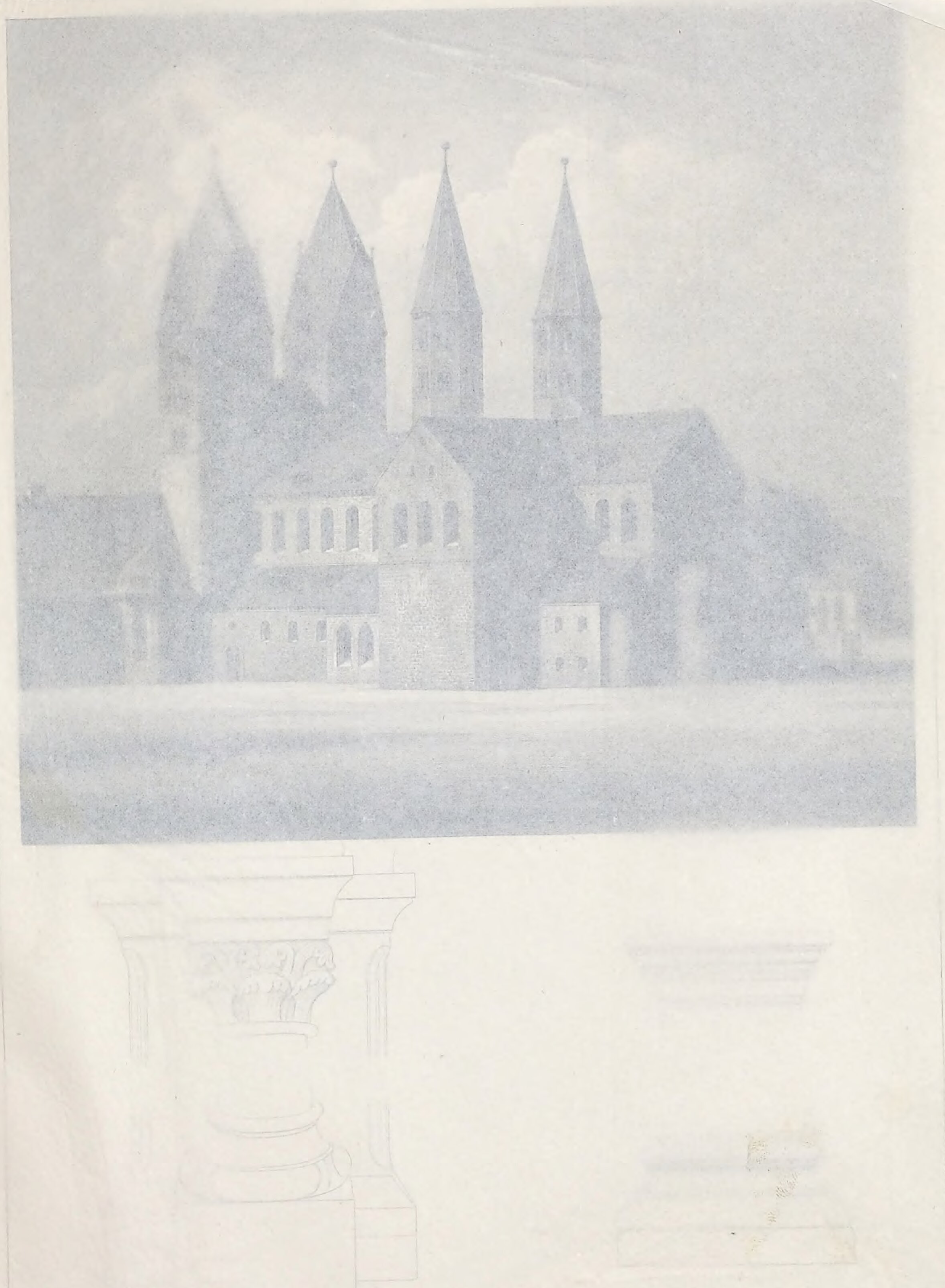


gez. v. F. v. Quast. gest. v. A. Krausse.

LIEBFRAUENKIRCHE IN HALBERSTADT.

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



DIE LIEBFRAUENKIRCHE ZU HALBERSTADT

T. O. Weigel, Leipzig.



1

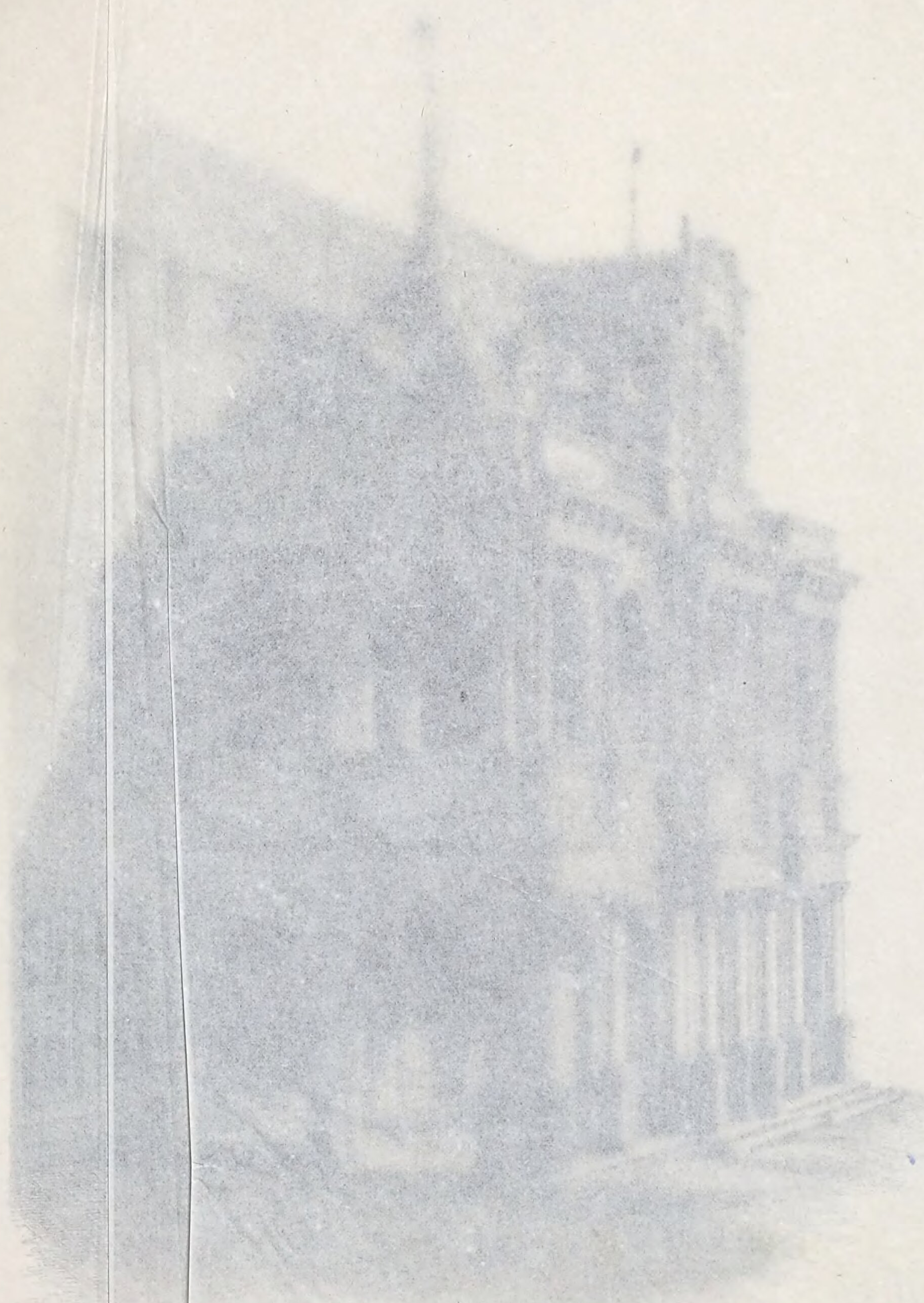
2

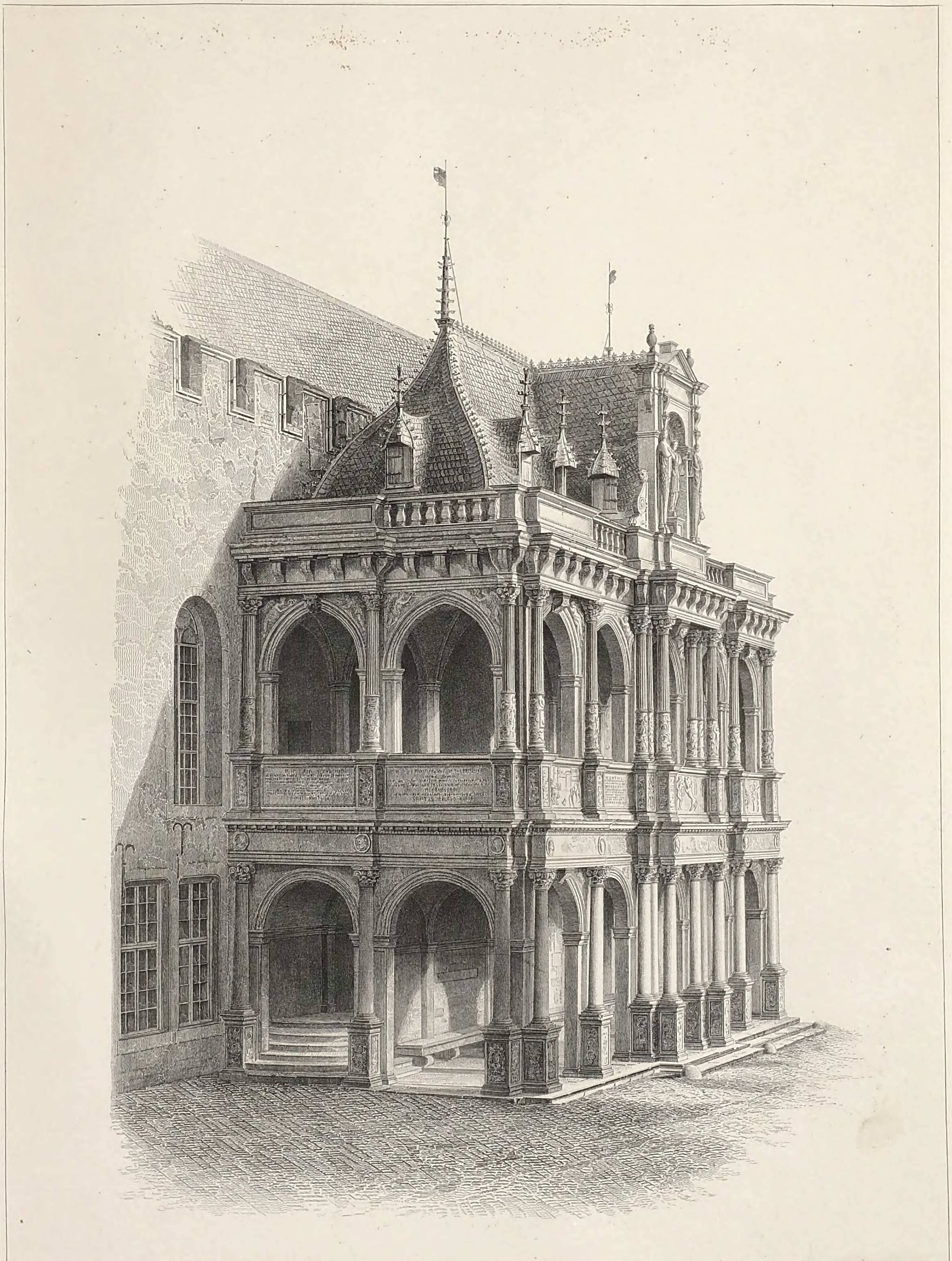
J. Poppel gest.

DIE LIEBFRAUENKIRCHE ZU HALBERSTADT
1146.

3.

T. O. Weigel. Leipzig.

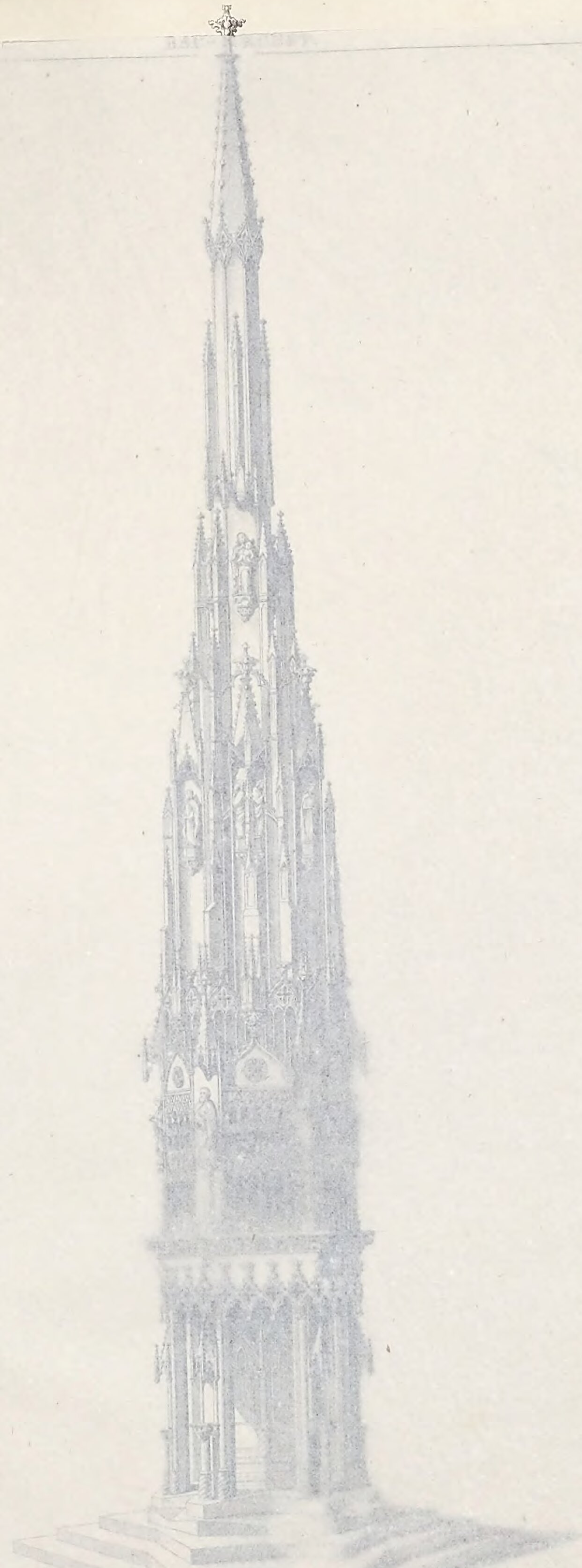




J. Poppel gest.

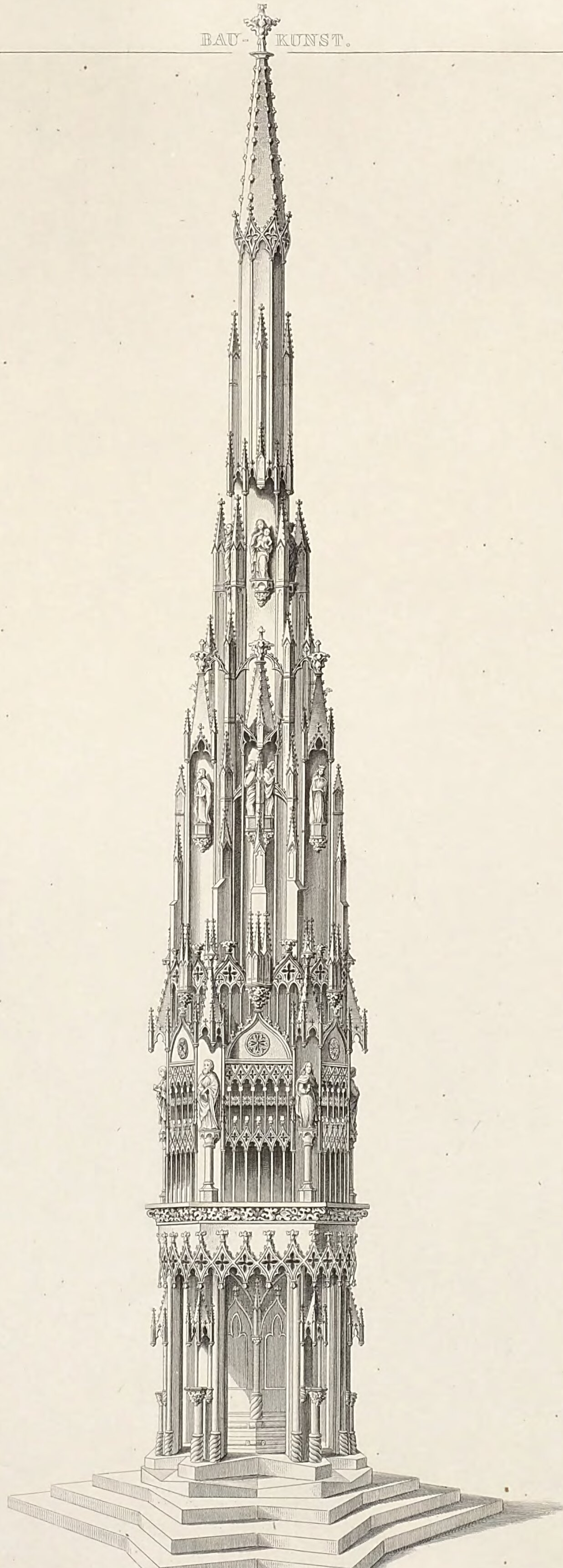
DAS RATHHAUS ZU CÖLN
XVI. JAHRH.

T. O. Weigel. Leipzig



DAS SACRAMENTS[illegible]

T. O. Weigel. Leipzig.

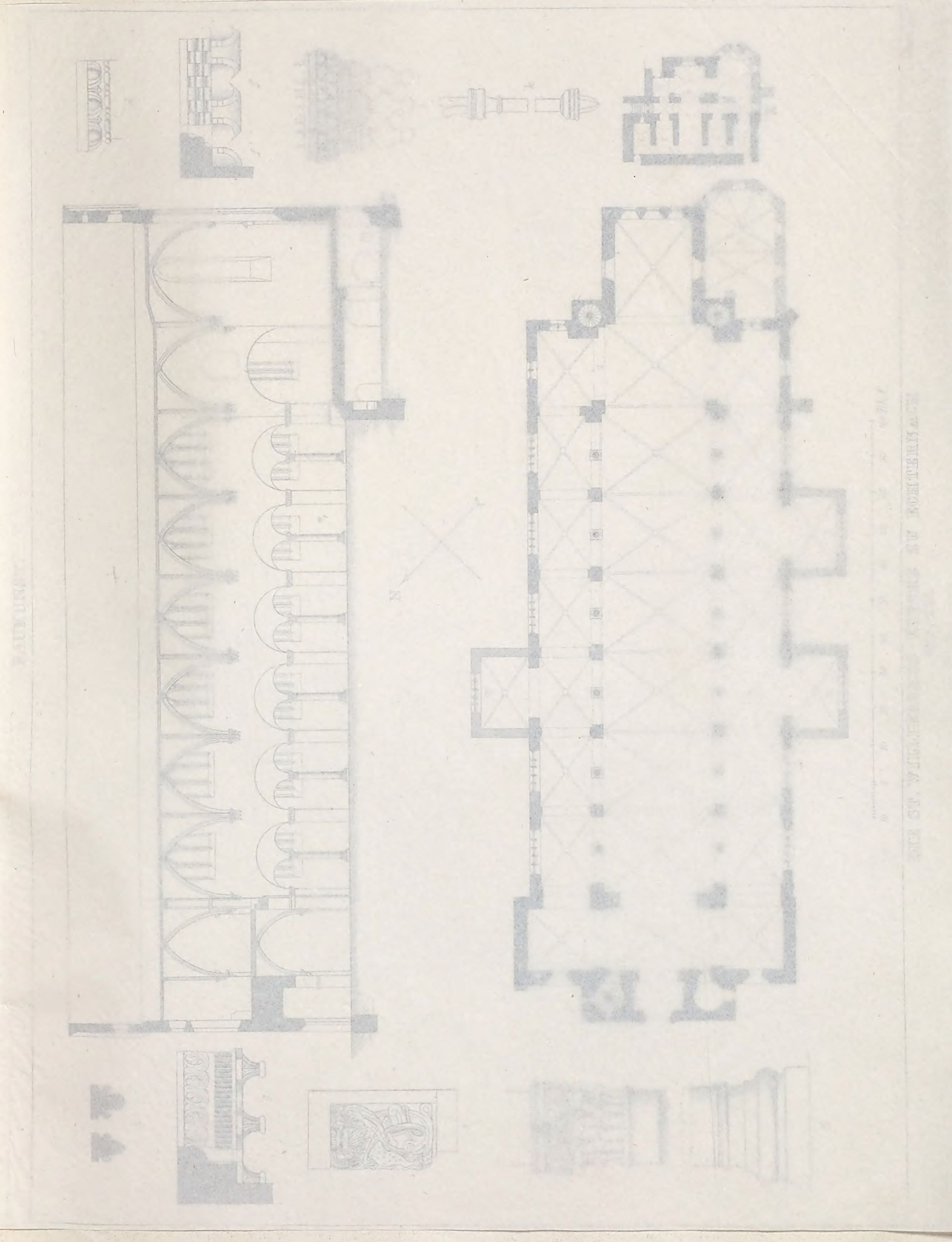


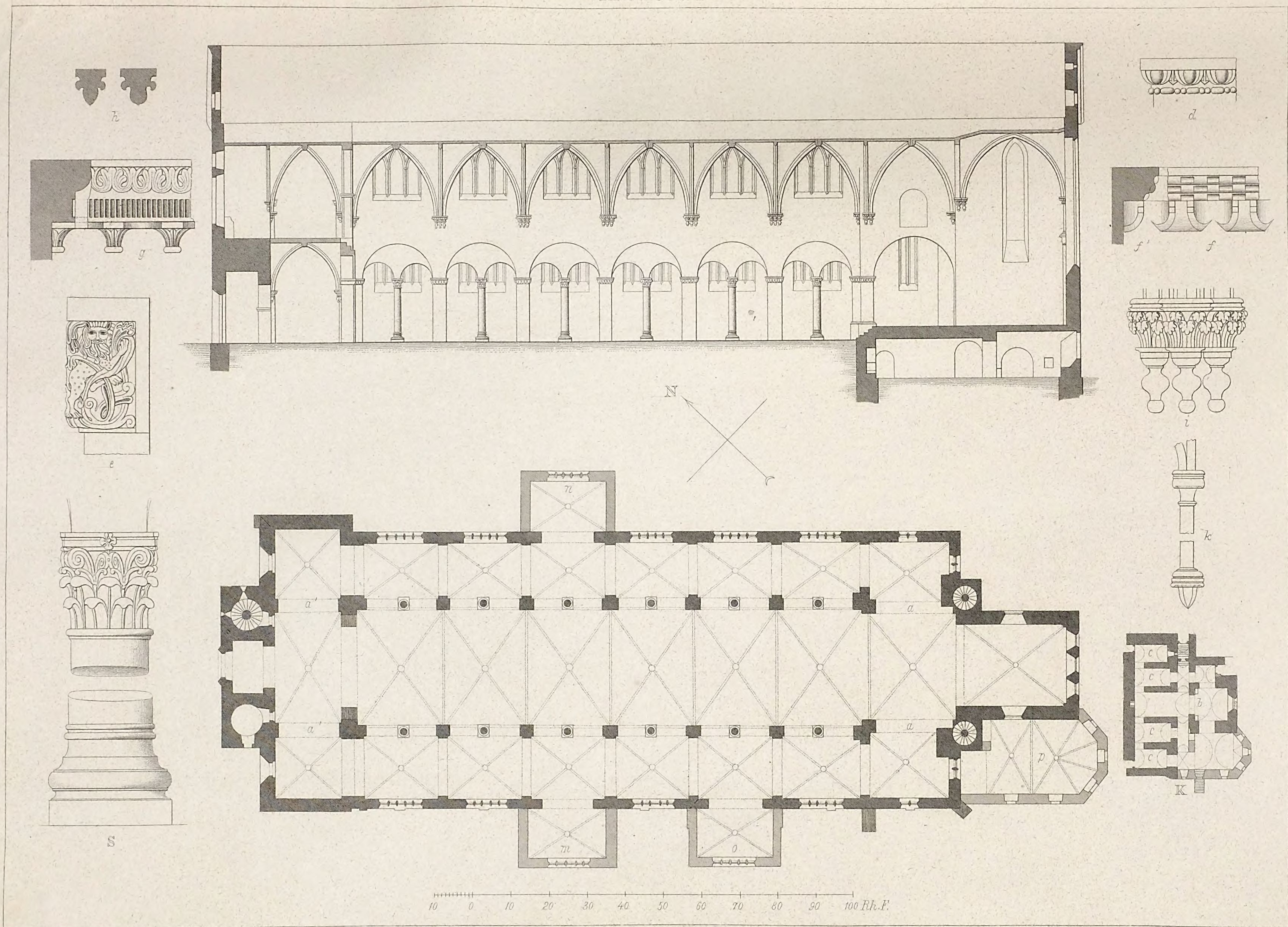
DAS SACRAMENTHÄUSCHEN IM DOM ZU KASCHAU

1400.

J. Poppel gest.

T. O. Weigel. Leipzig.

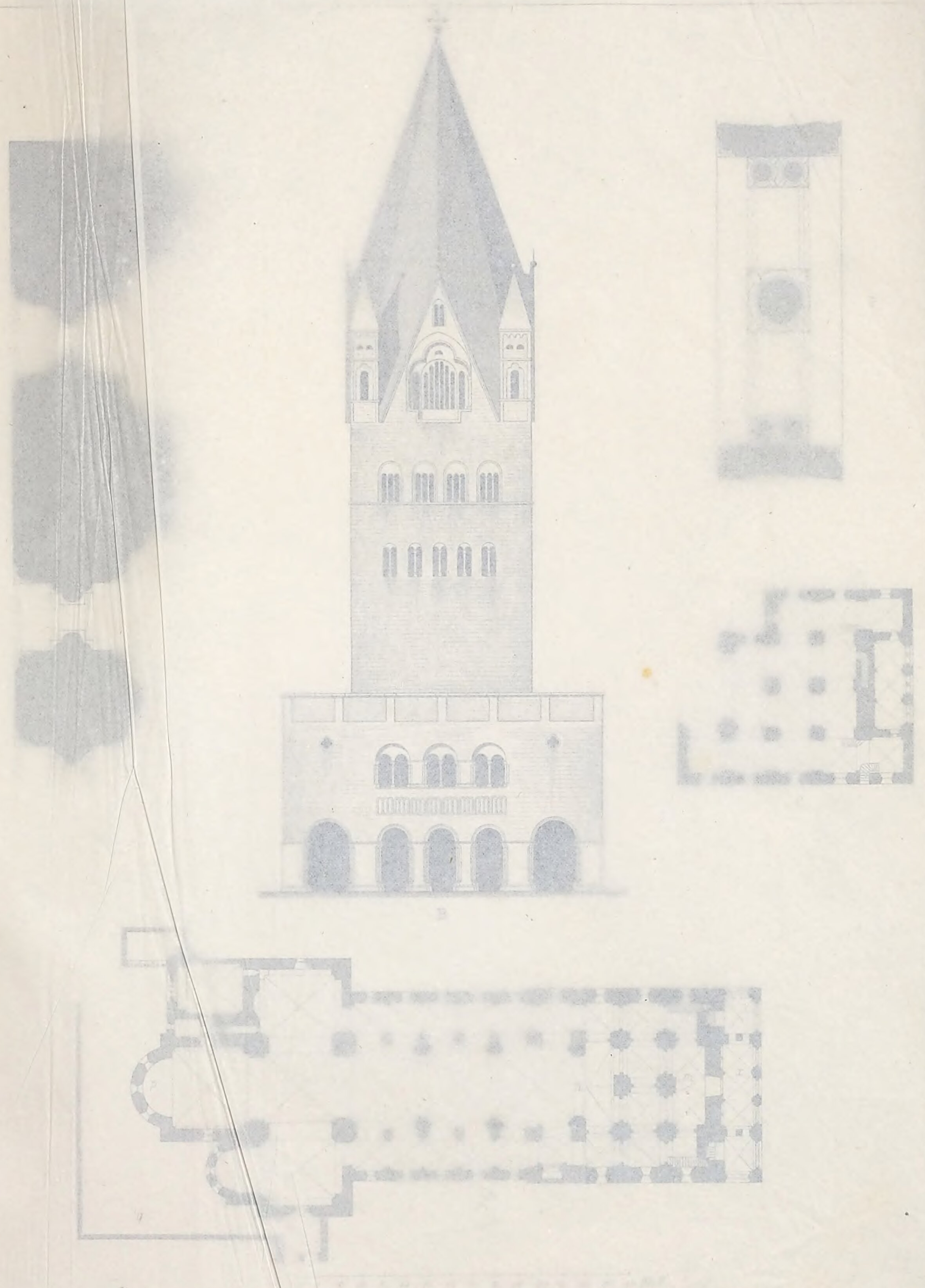




DIE ST. WILLIBRORDS-KIRCHE ZU ECHTERNACH
1031–1250.

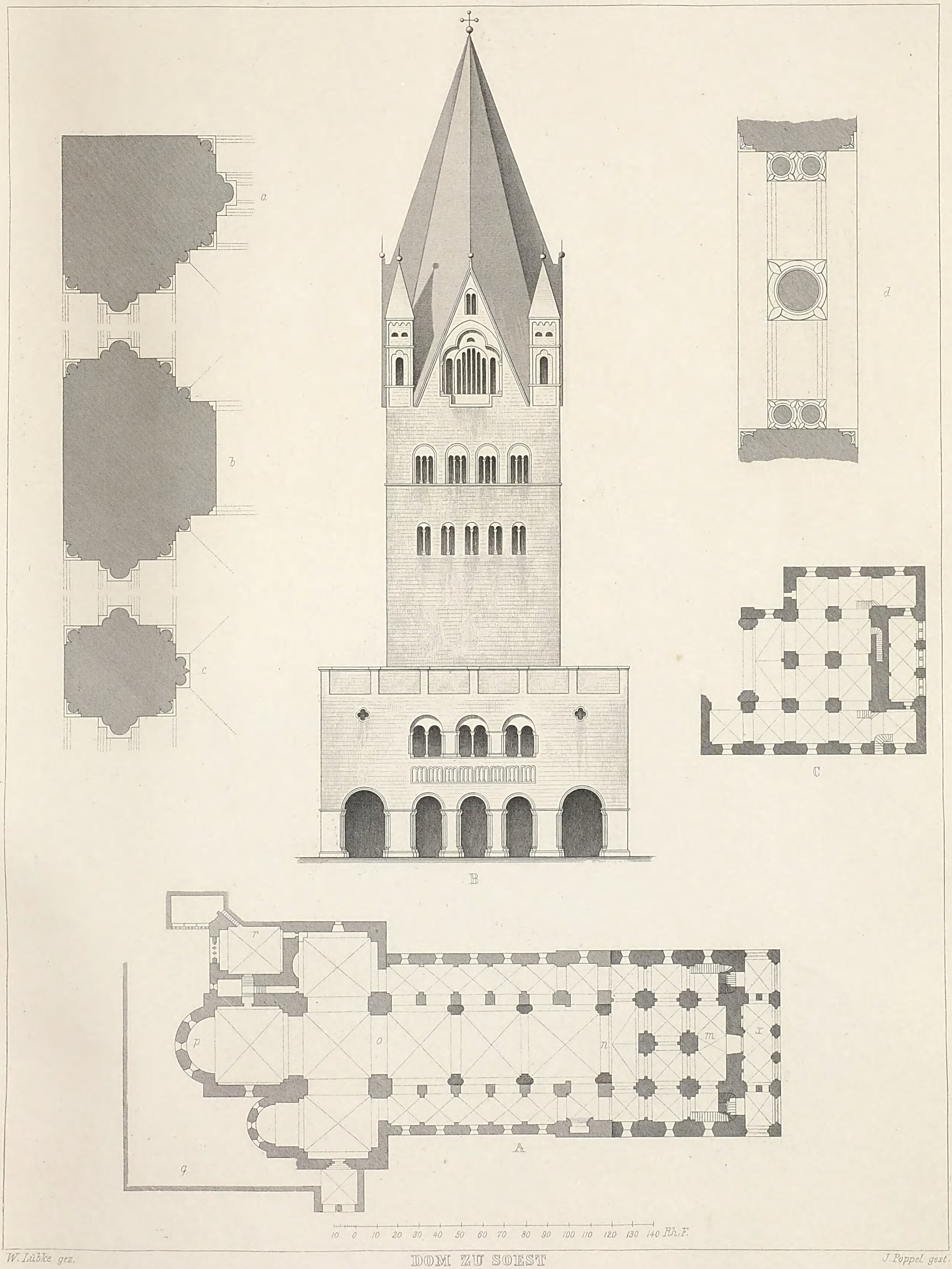
J. Poppel gest.

T. O. Weigel. Leipzig.



1150-1200.

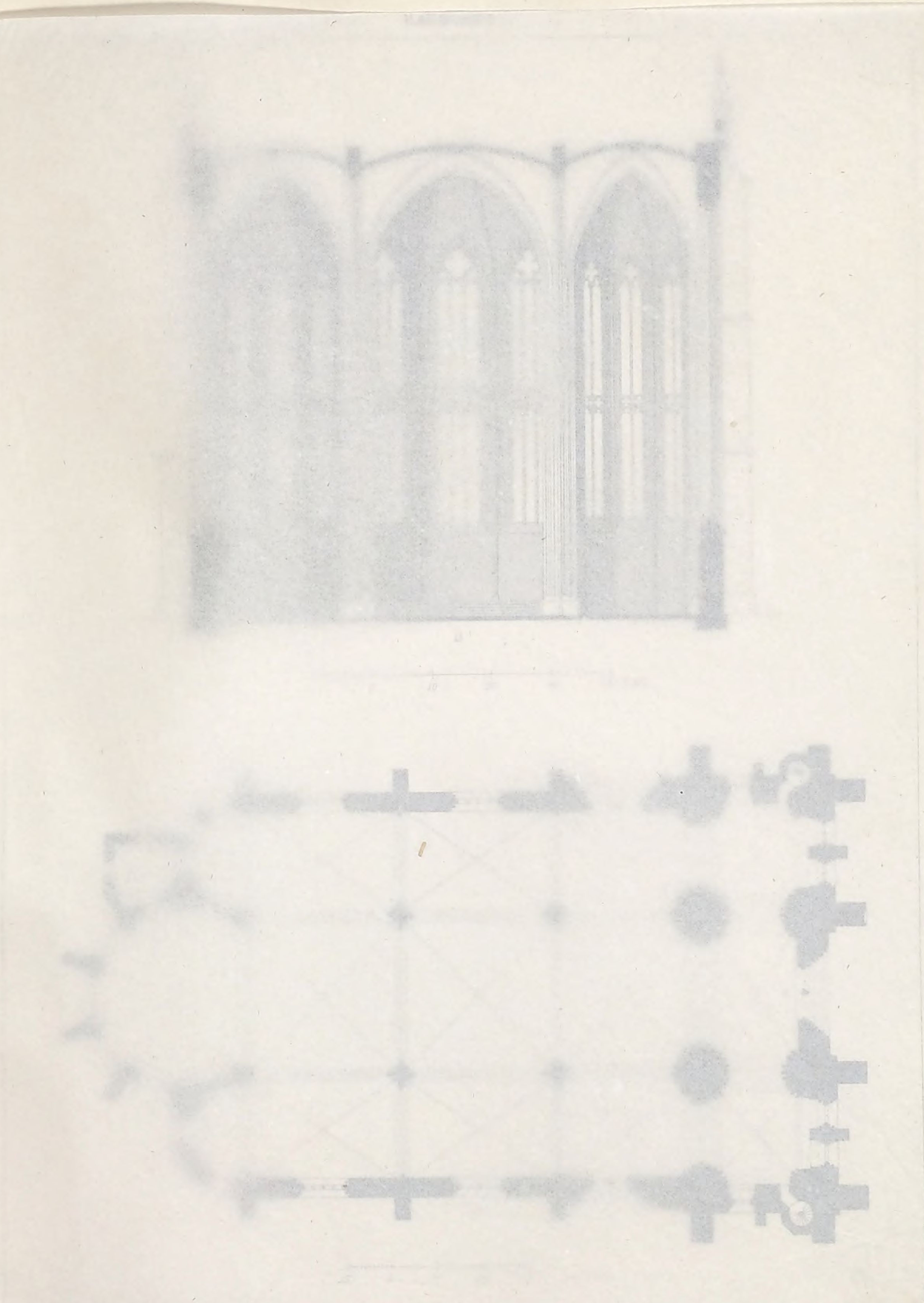
T. O. Weigel, Leipzig.



W. Lübke gez. J. Poppel gest.

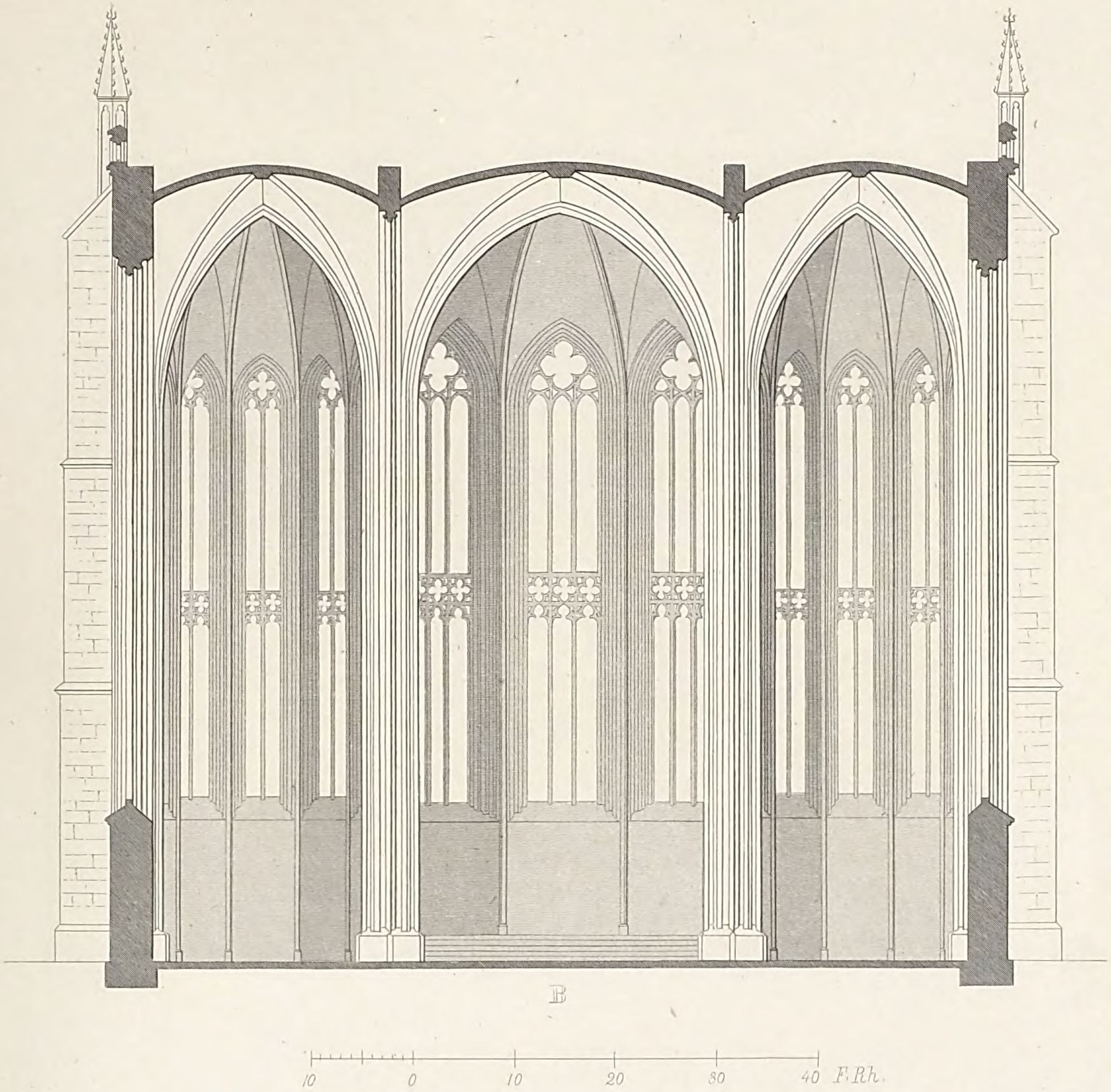
DOM ZU SOEST
1150-1200.

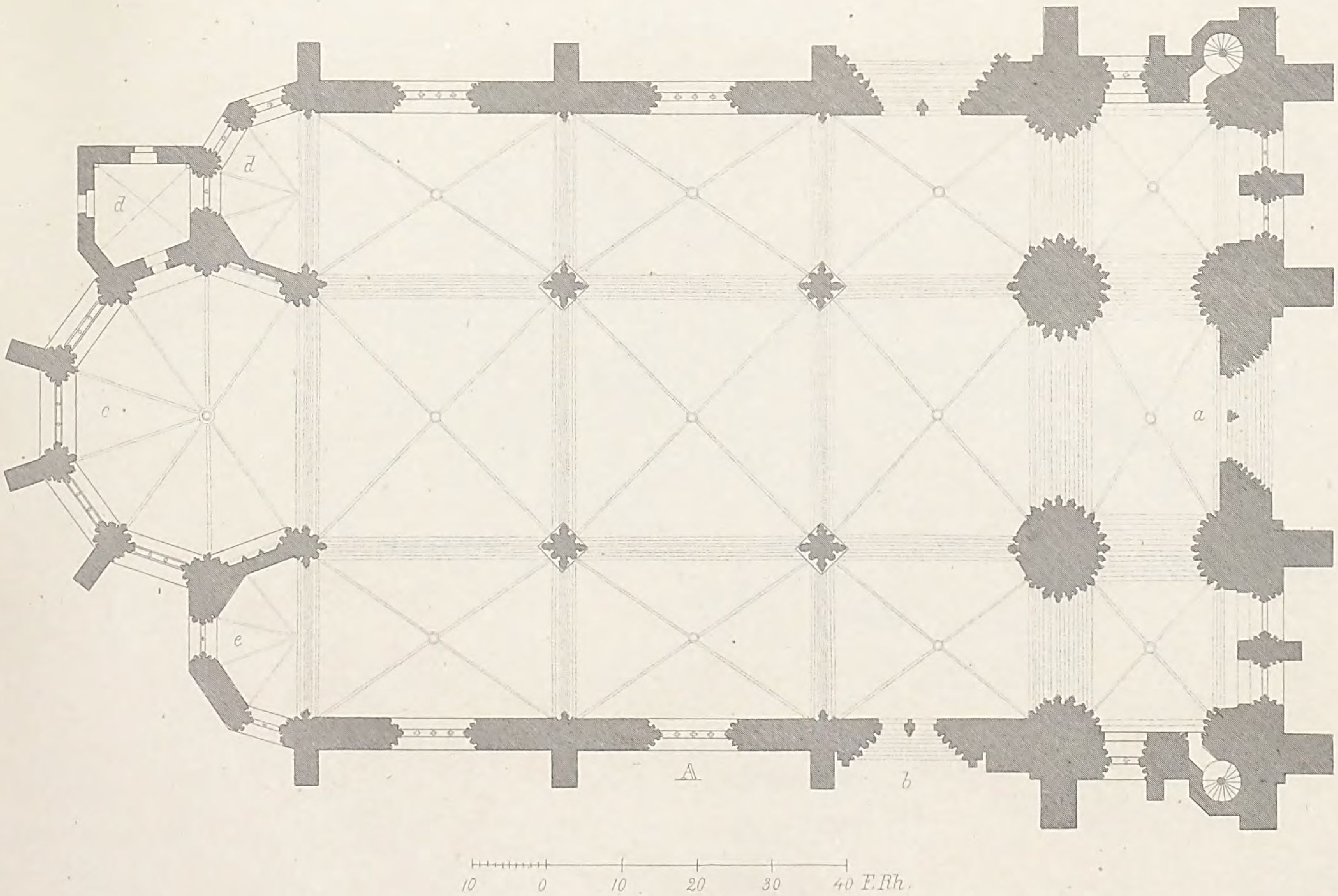
T. O. Weigel Leipzig.



1.

T. O Weigel. Leipzig





W. Lübke gez.

J. Poppel gest.

MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST

1331.

1.

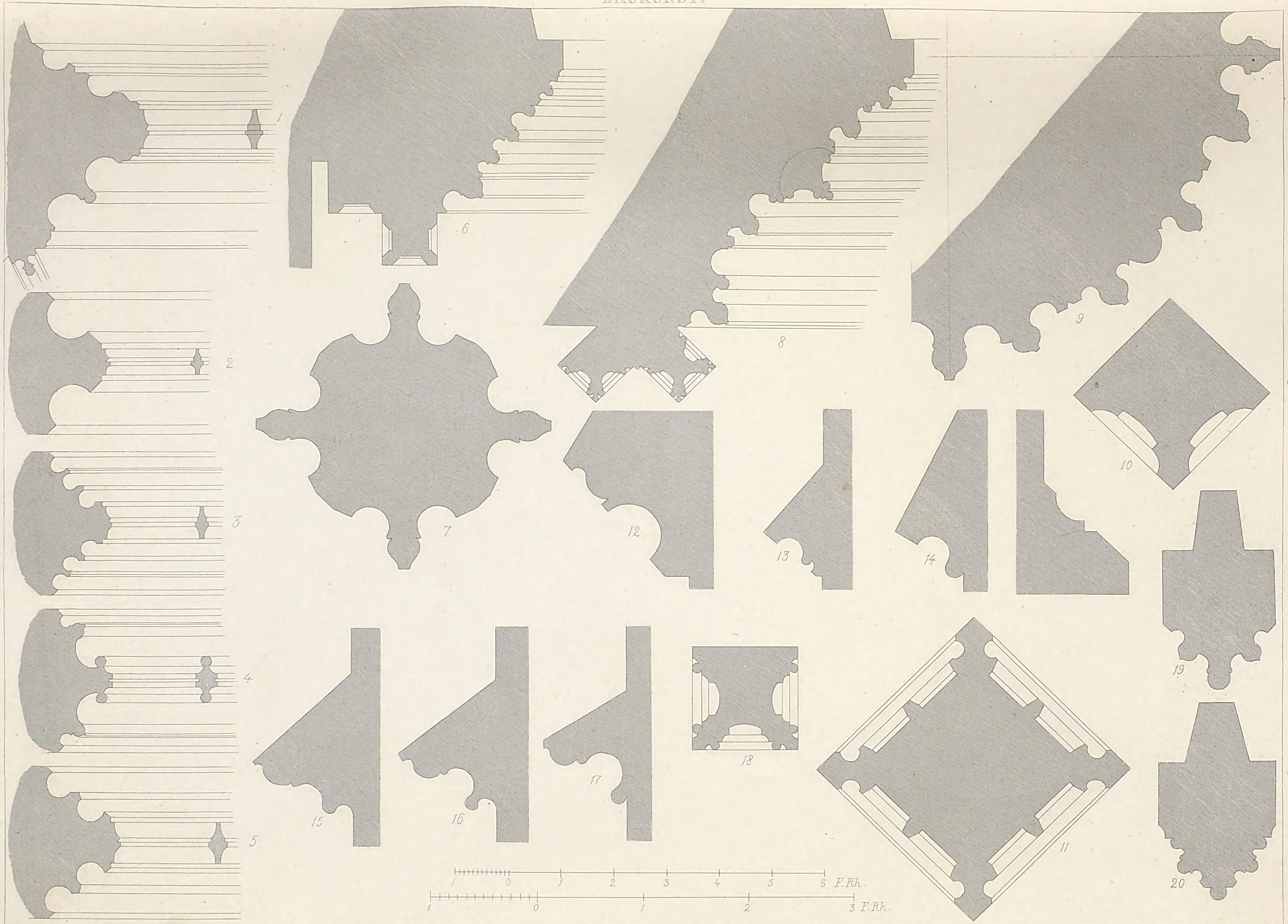
T. O. Weigel, Leipzig



W. Lübke gez.

2.

T. O. Weigel, Leipzig.



W. Lübke gez.

J. Poppel gest.

MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST

2.

T. O. Weigel. Leipzig.



J. Poppel gest.

DOM ZU HALBERSTADT



J. Poppel gest.

DOM ZU HALBERSTADT
1200–1250.
1.

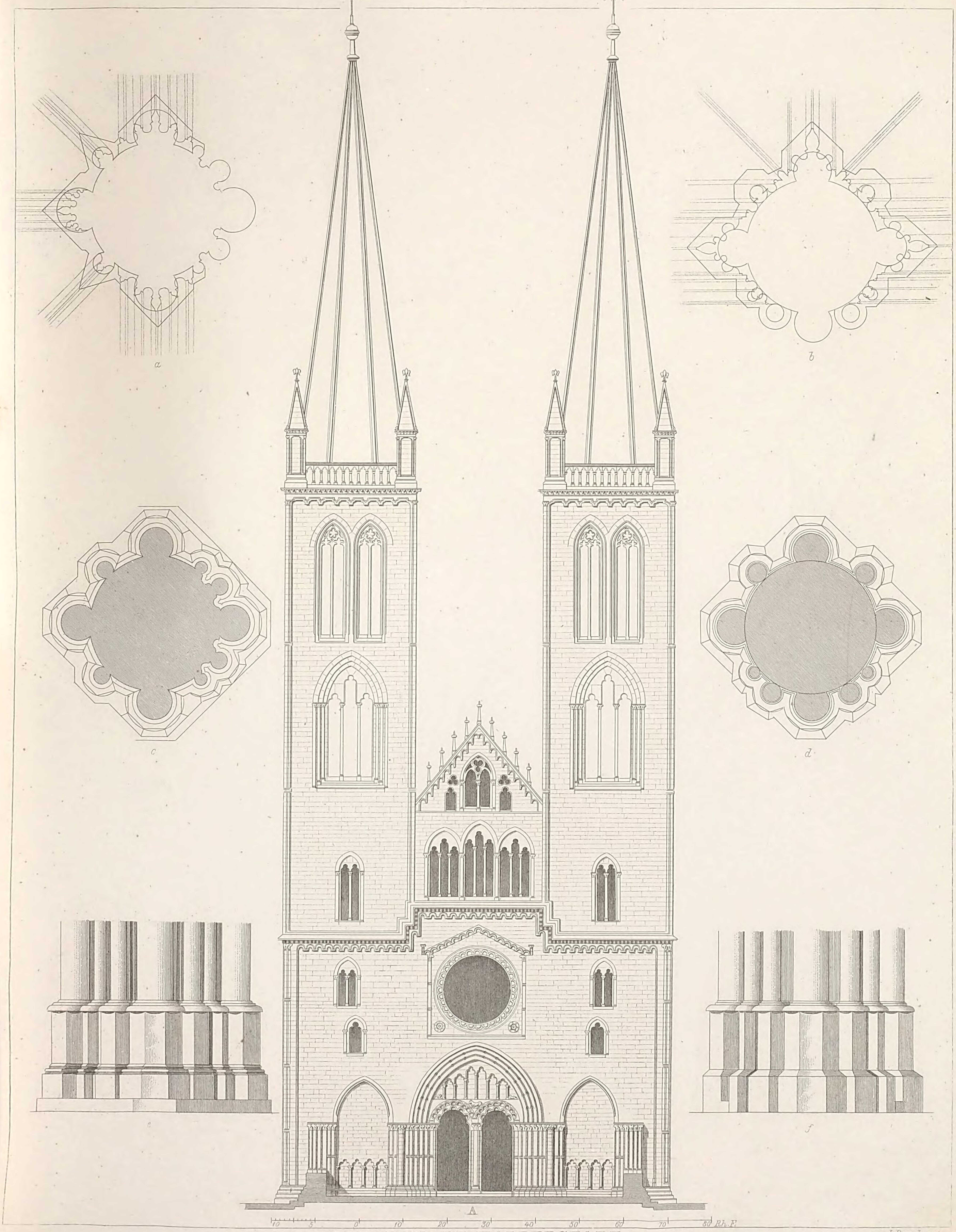
T. O. Weigel. Leipzig.



J. Poppel gez.

DER DOM ZU HALBERSTADT
1200-1250.
2.

T. O. Weigel Leipzig.



J. Poppel gez.

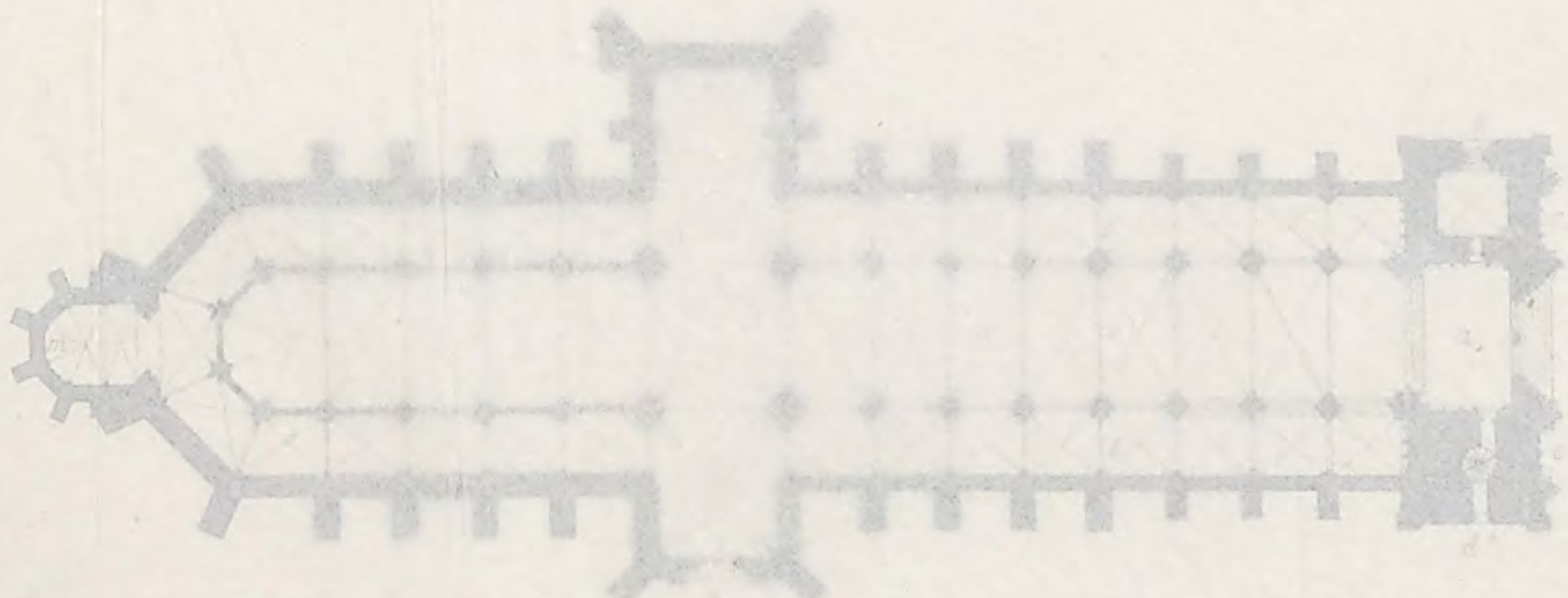
DER DOM ZU HALBERSTADT

1200-1250.

2.

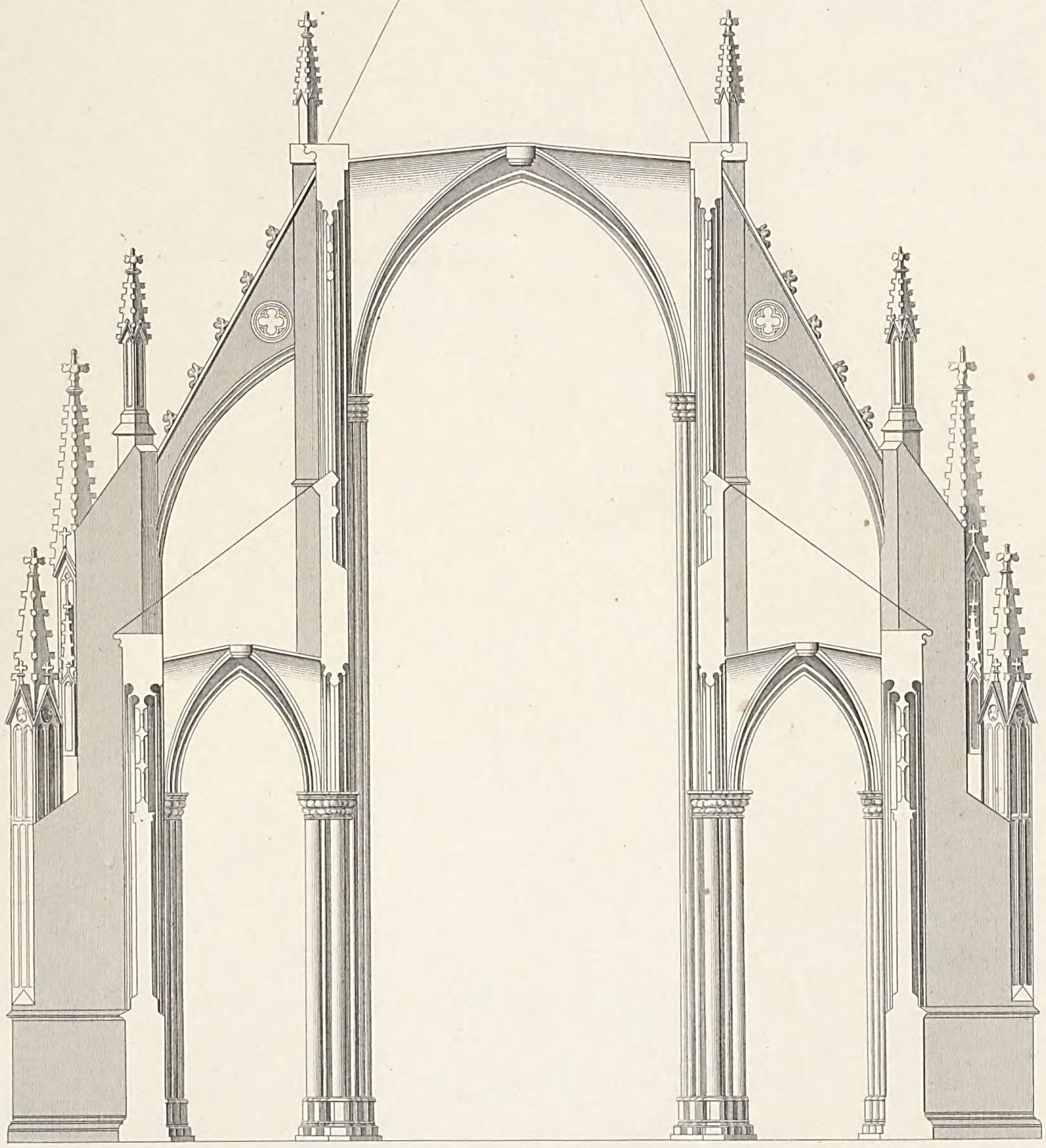
T. O. Weigel, Leipzig.





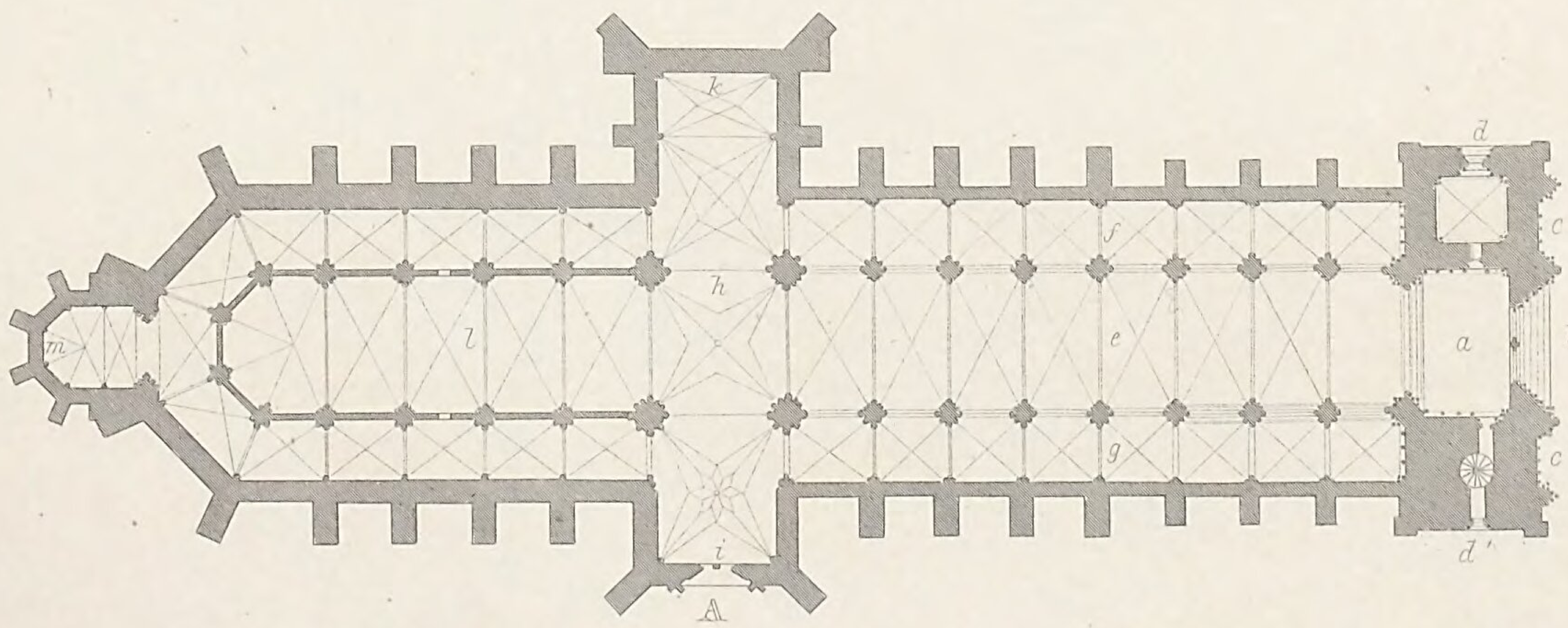
DER DOM ZU HALBERSTADT

T. O. Weigel Leipzig.



B

10 20 30 40 50 Rh. F.



10 20 30 40 50 60 70 80 Rh. F.

J. Poppel gest.

DER DOM ZU HALBERSTADT

1200-1250

3.

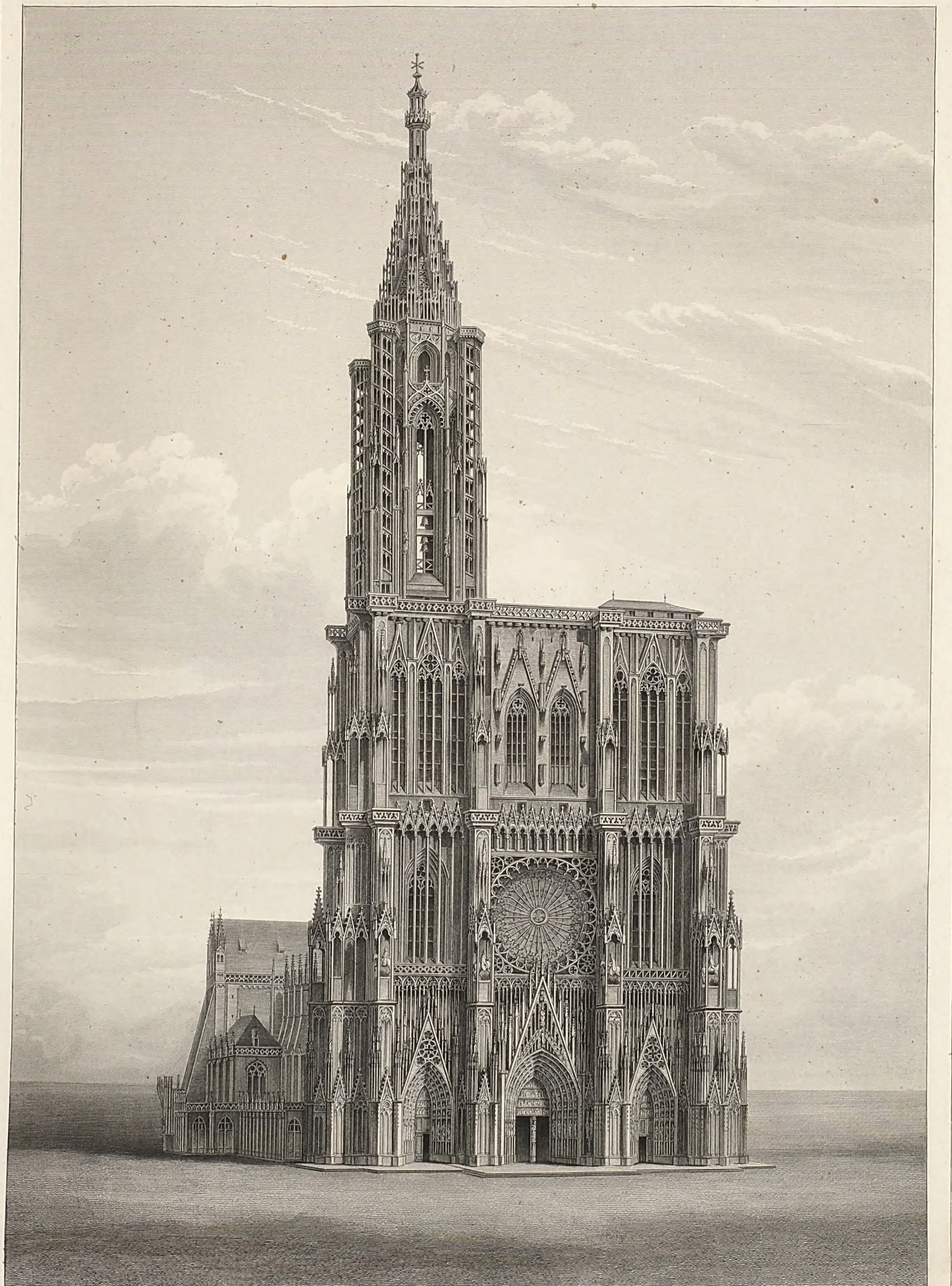
T. O. Weigel. Leipzig.



DAS MÜNSTER IN [illegible]

1.

T. O. Weigel, Leipzig

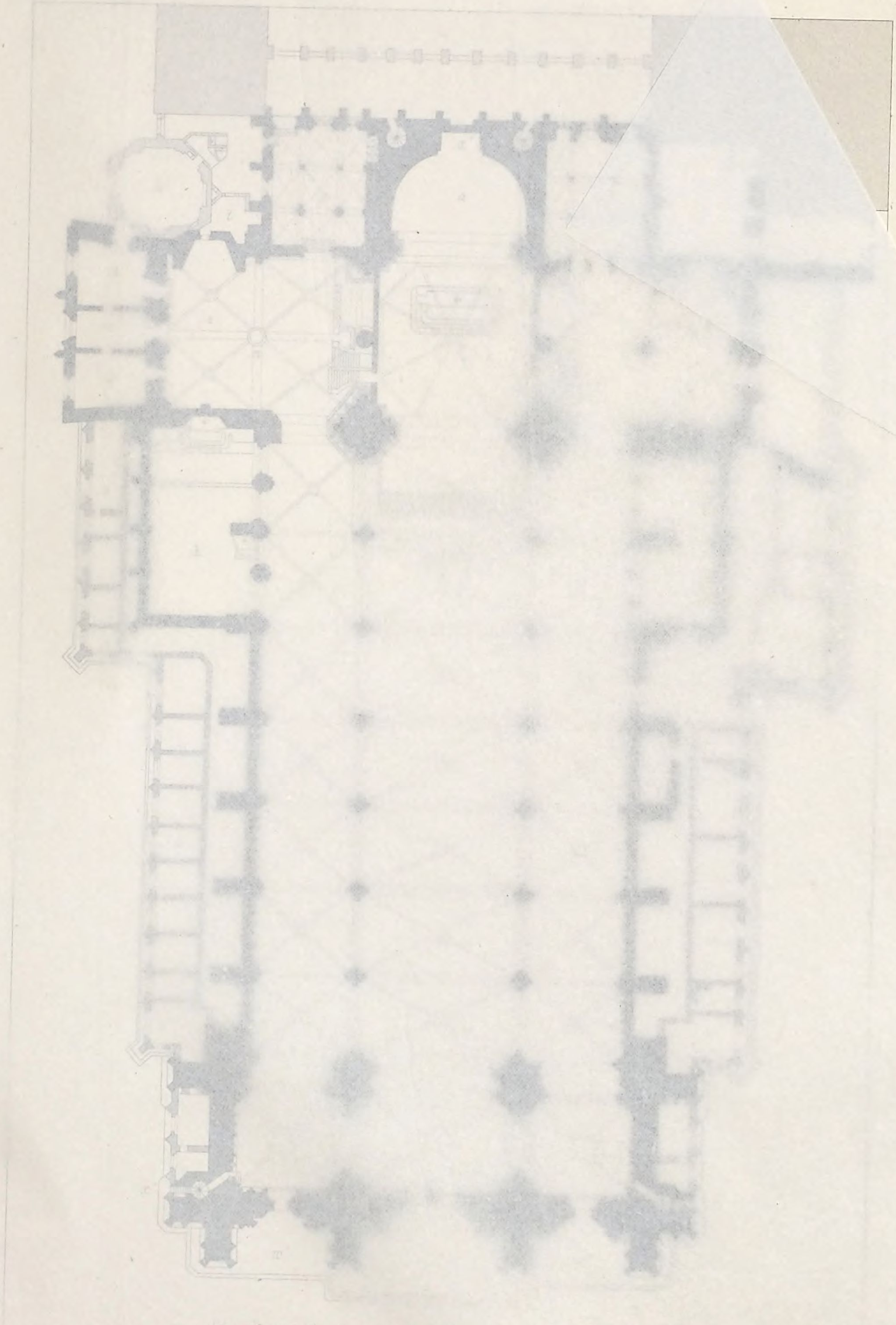


A. v. Bayer gez. J. Poppel gest.

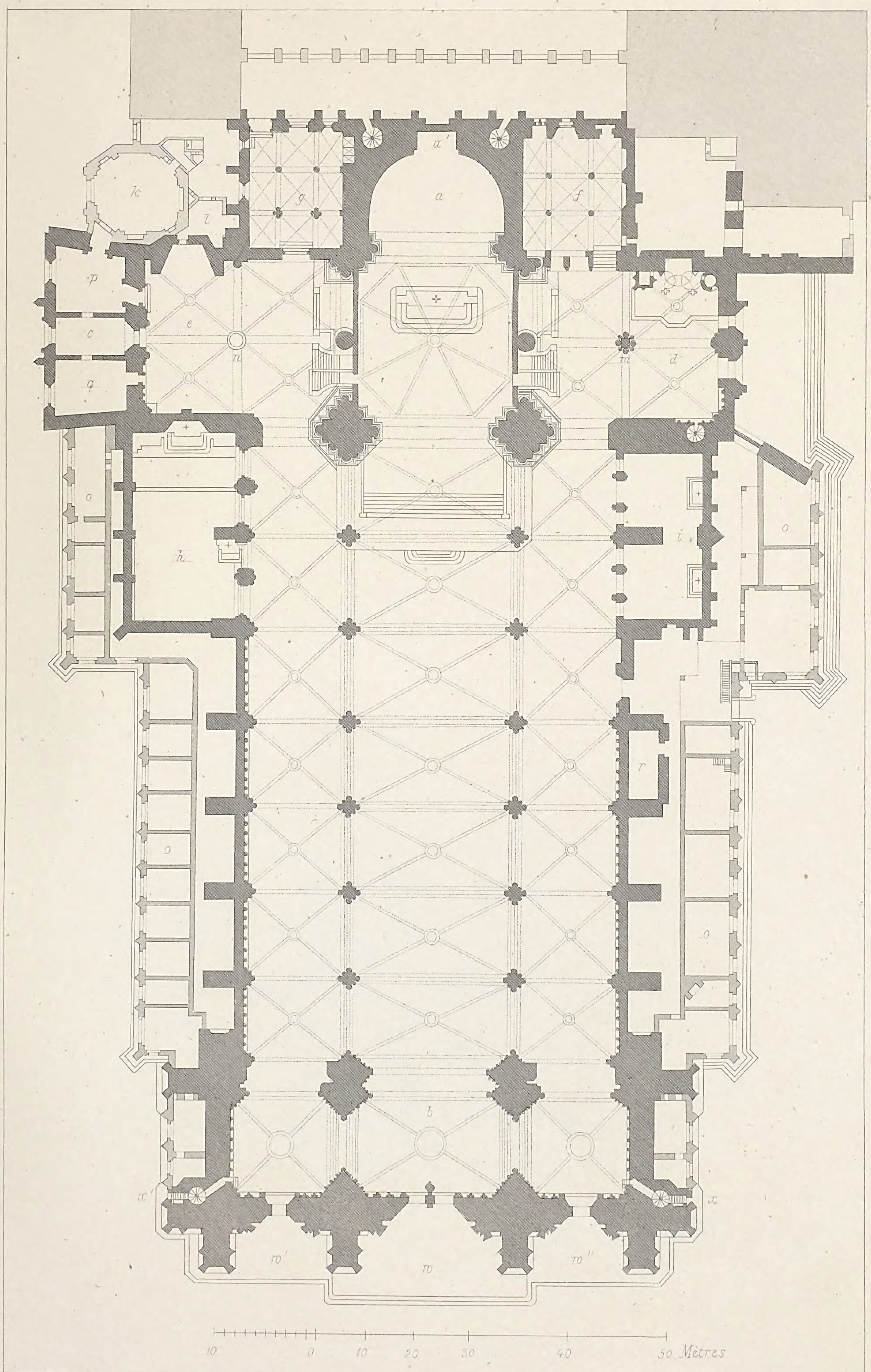
DAS MÜNSTER IN STRASSBURG
1277–1439.

1.

T. O. Weigel Leipzig



DAS MÜNSTER



DAS MÜNSTER ZU STRASSBURG
1200-1439.
2.

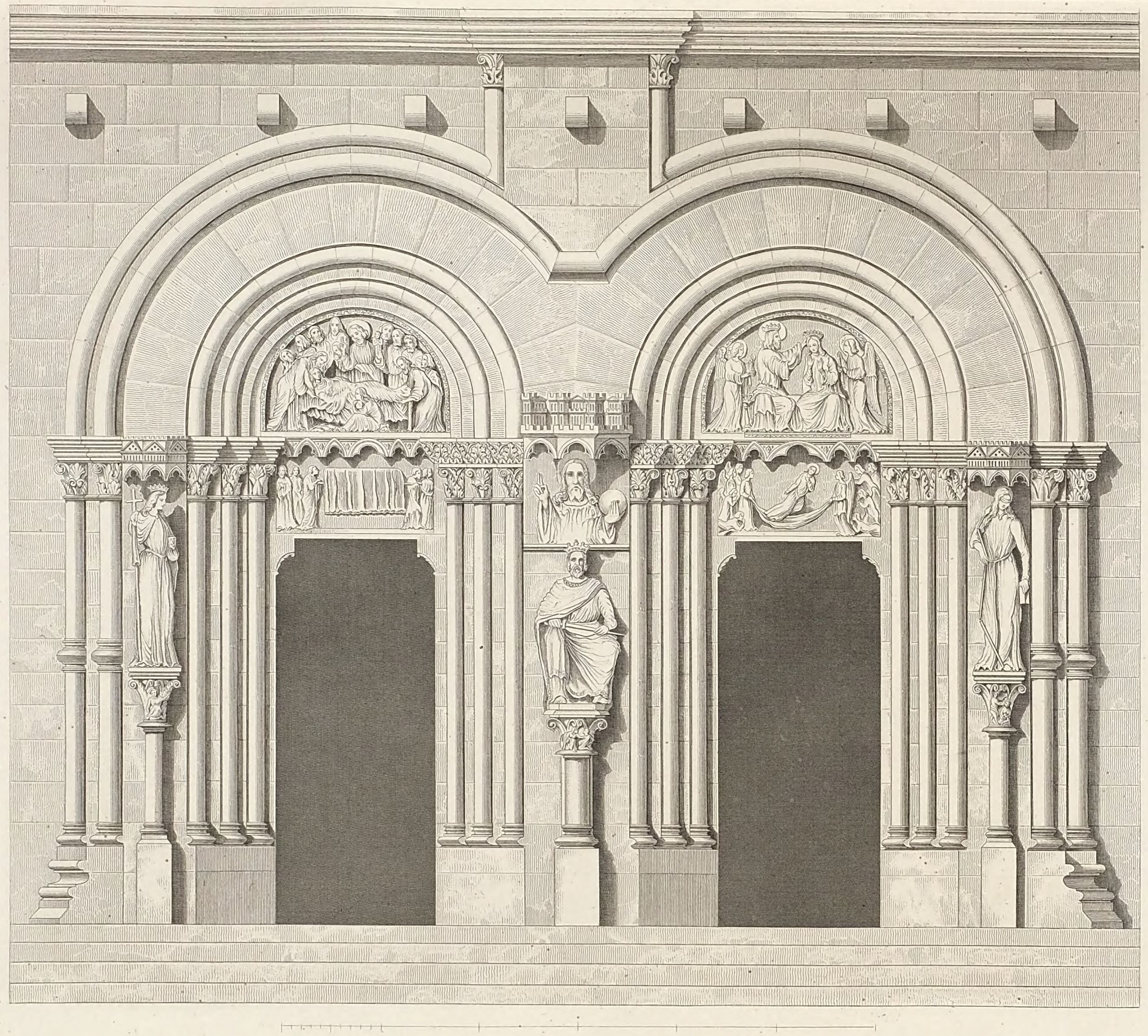
J. Poppel gest.

T. O. Weigel. Leipzig.

BAUKUNST.



I. O. Weigel, Leipzig.



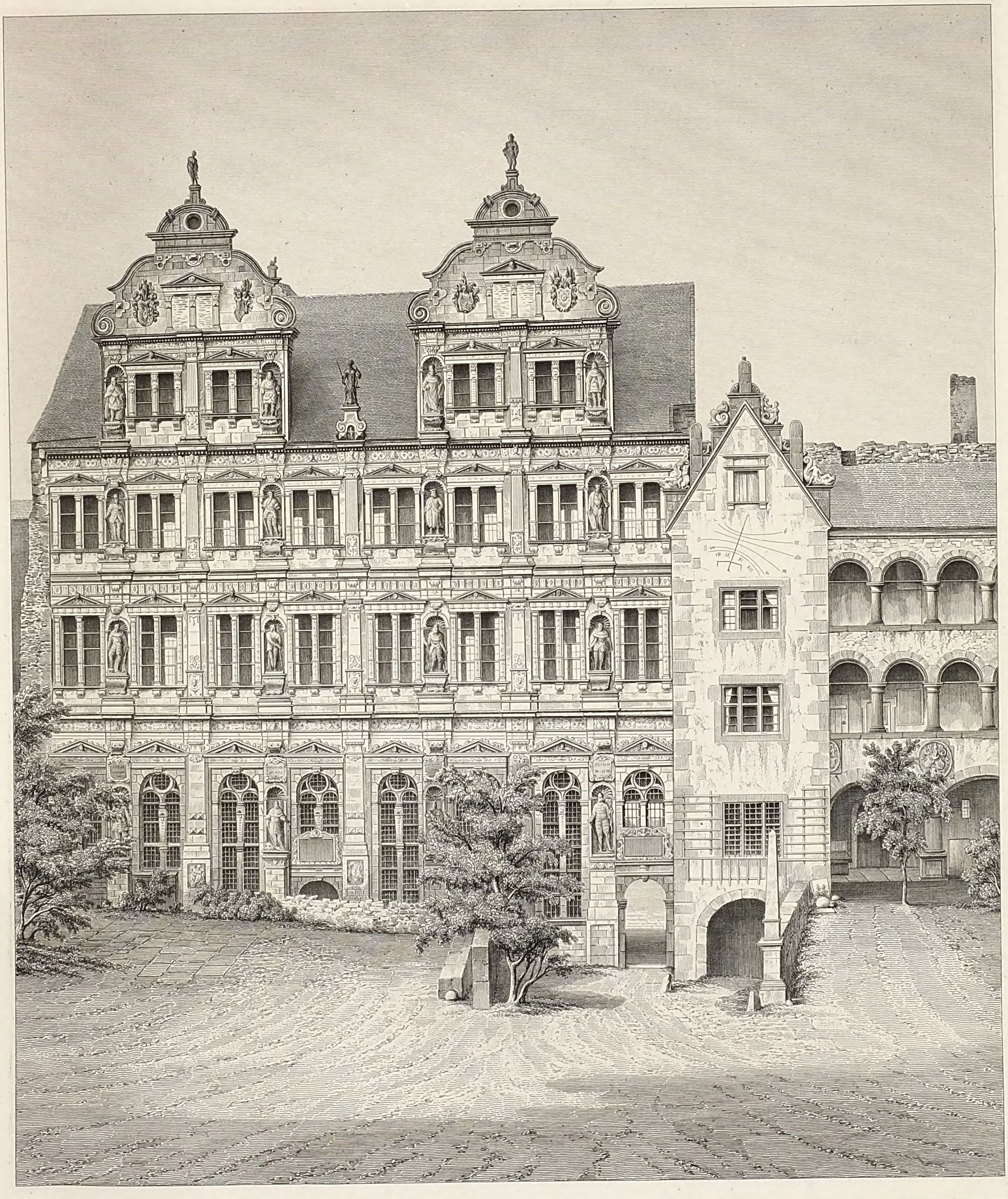
DAS MÜNSTER IN STRASSBURG

1200 c^{a}. 3.

P. O. Weigel, Leipzig.

J. Poppel gest.





J. Poppel gest.

DAS HEIDELBERGER SCHLOSS

1556.

T. O. Weigel. Leipzig.

BAUKUNST.

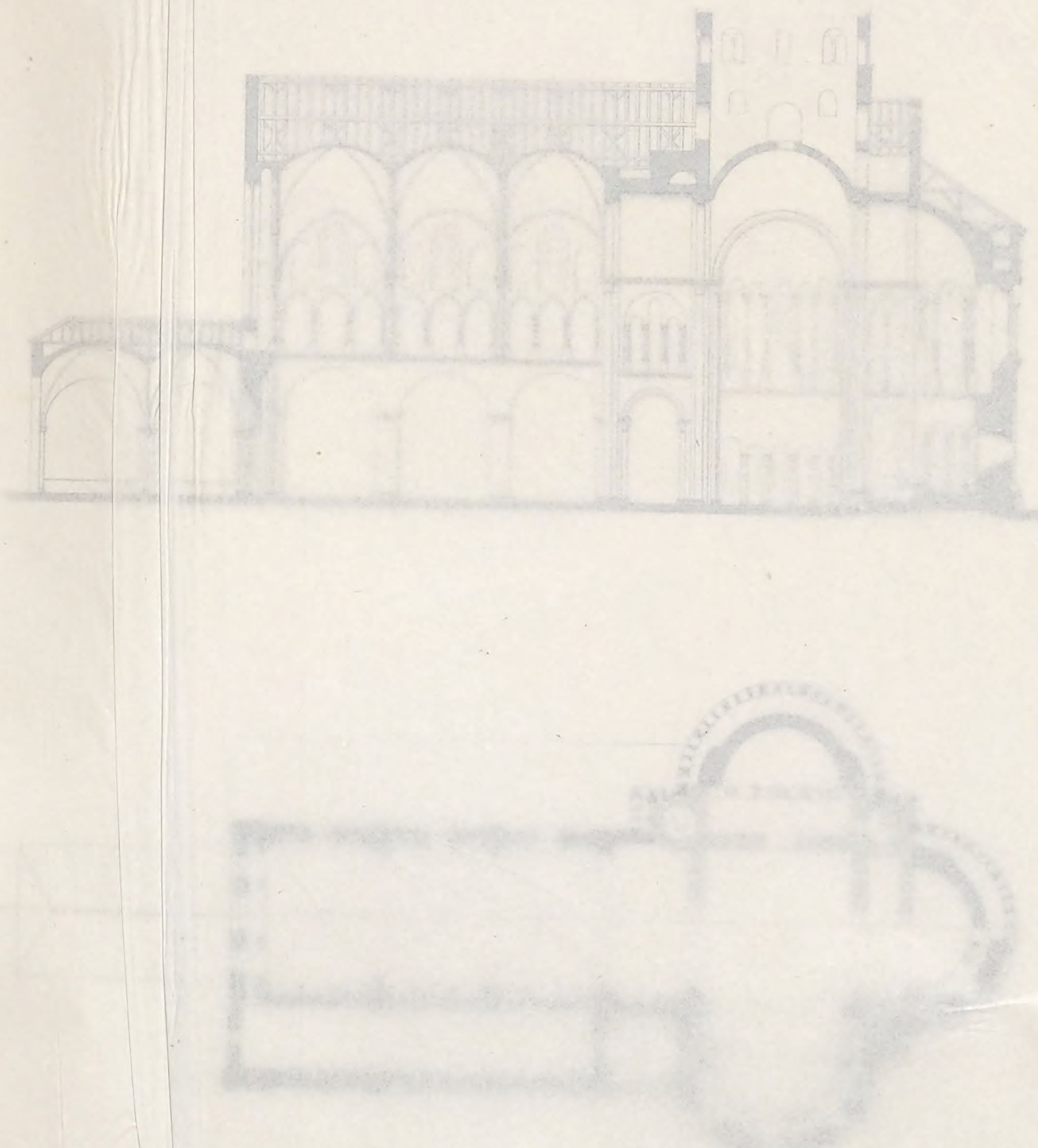




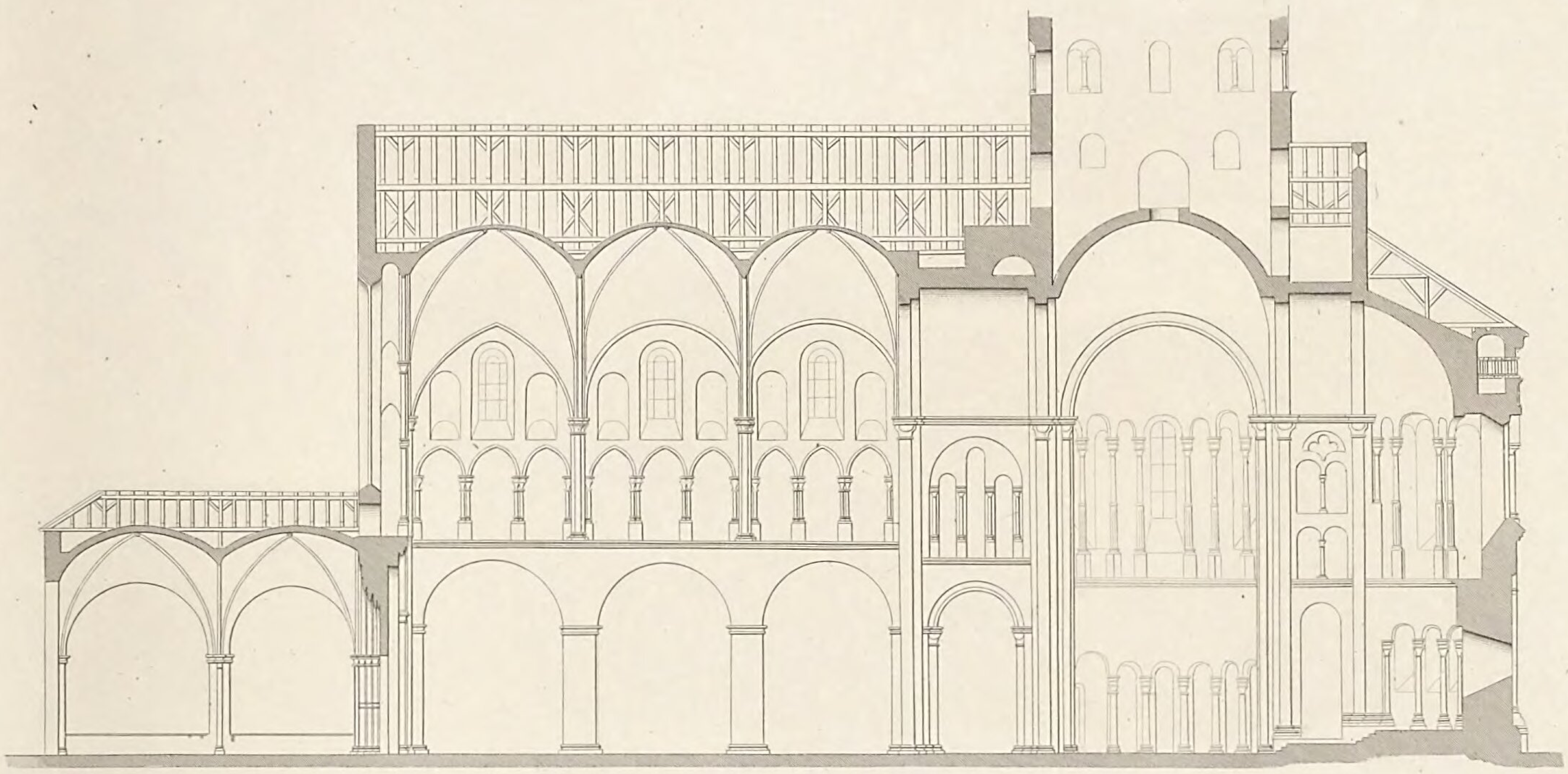
J. Poppel gest.

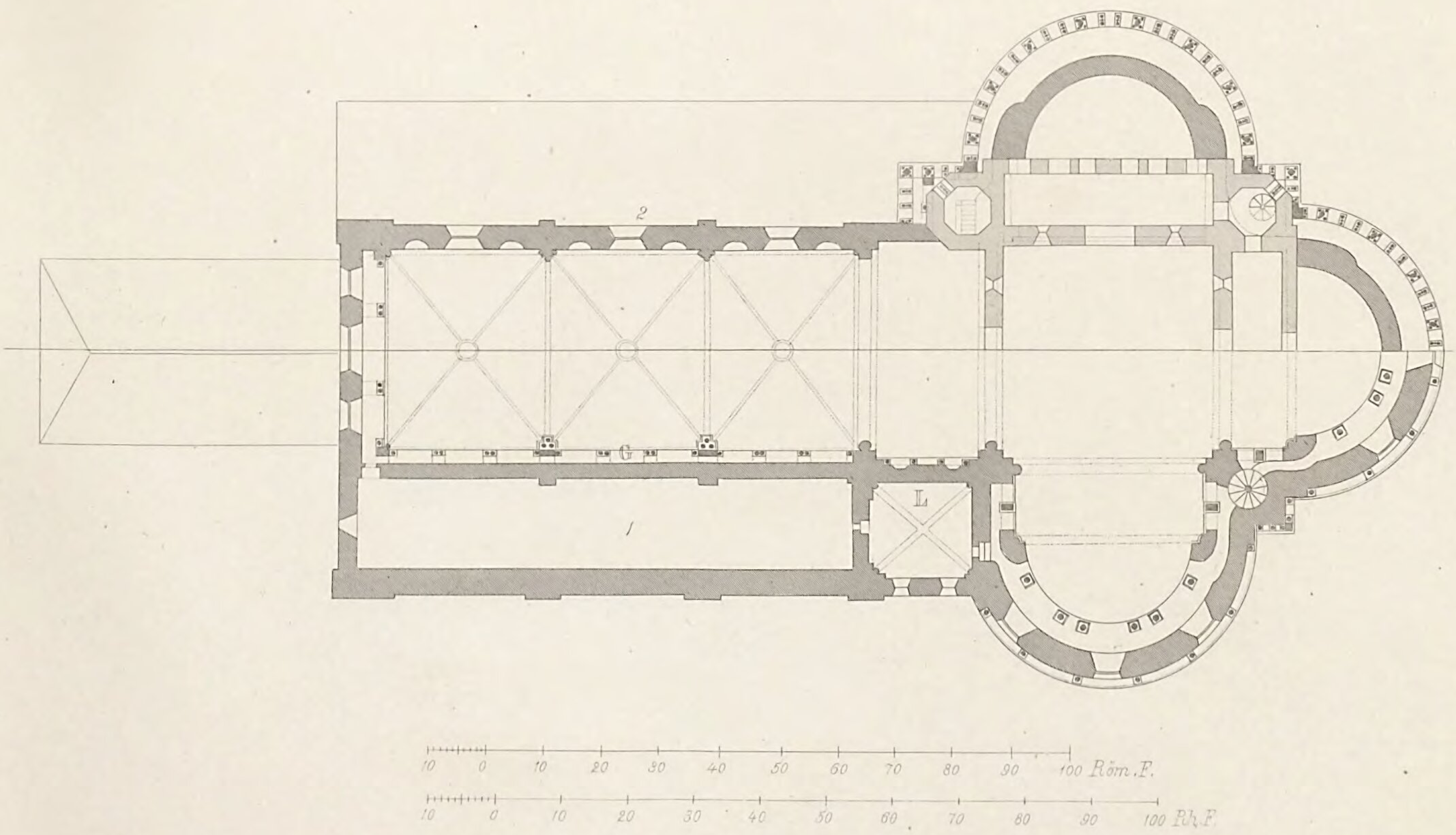
DAS HEIDELBERGER - SCHLOSS
2.
OTTO-HEINRICHSBAU
1556.

T. O. Weigel. Leipzig.



J. Poppel gest.





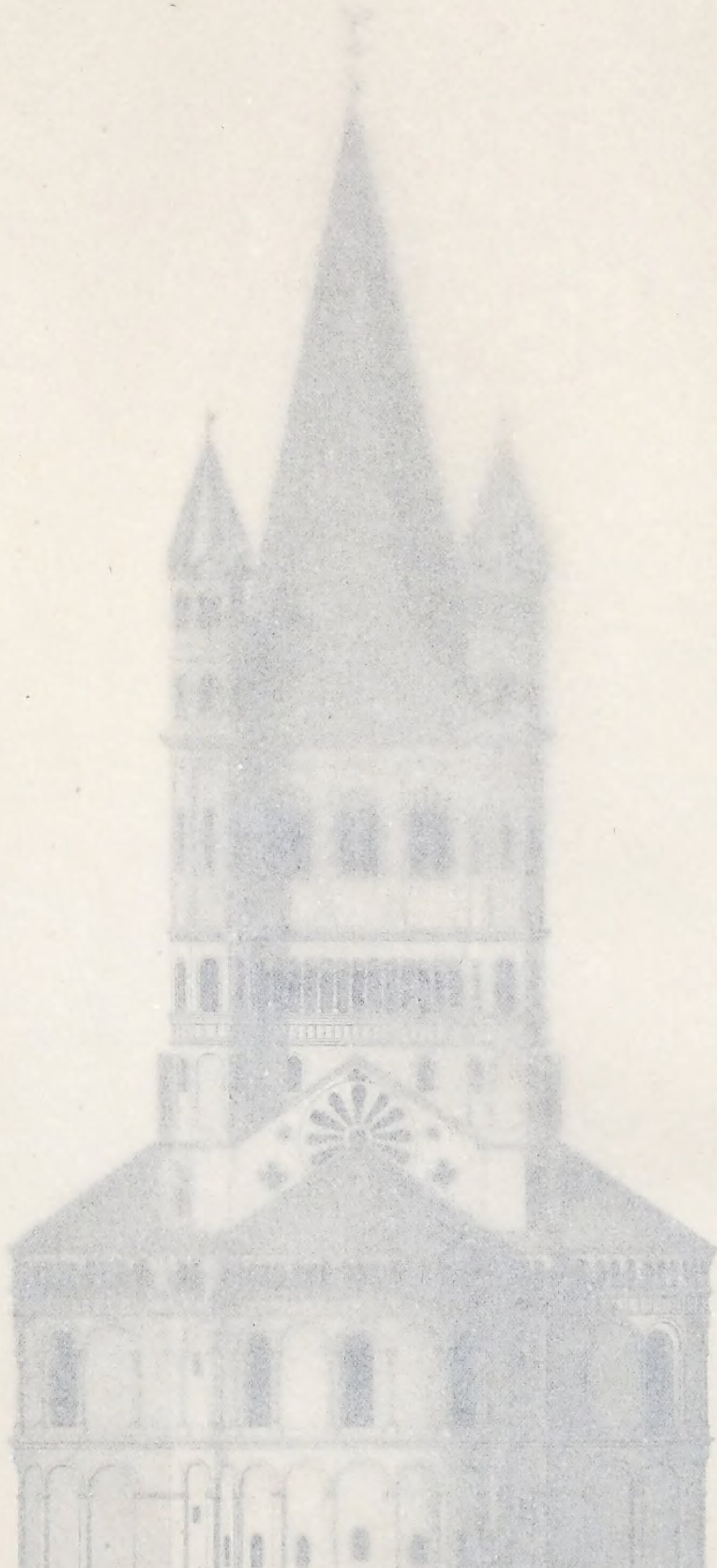
J. Poppel gest.

DIE ABTEIKIRCHE GROSS-MARTIN IN CÖLN

1172.

1.

T. O. Weigel. Leipzig.



DIE ABTEIKI[illegible]

1172.

2.

T.O.Weigel.Leipzig.



J. Poppel gest.

DIE ABTEIKIRCHE GROSS-MARTIN IN CÖLN

1172.

2.

T. O. Weigel, Leipzig.

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DAS HOCHALTARWERK IM DOM ZU SCHLESWIG.

VON HANS BRÜGGEMANN.

42 Fuss hoch.

Hierzu vier Bildtafeln.

Die geringe Dauerhaftigkeit und leichte Verletzlichkeit von Stucco- und Sandstein-Bildnereien hat im marmorarmen Deutschland die Kunst frühzeitig an das Holz, namentlich an das Eichenholz verwiesen, und so ist es gekommen, dass die Bildschnitzerei in Deutschland eine ungewöhnliche Verbreitung und Ausbreitung gewonnen hat. Einzelne Heiligenstatuen und Crucifixe wurden (und werden) in grosser Anzahl aus Holz gefertigt, Stationsbilder, Calvarienberge u. s. w. oft in lebensgrossen Gestalten. Bedeutende Werke der Art, die schon im 12. und 13. Jahrhundert entstanden sind, wurden bereits im I. Bande der „Denkmale" mitgetheilt. Ihre eigentliche Bestimmung aber und die glanzvollste Entfaltung ihrer Kräfte fand die Bildschnitzkunst in den grossen Altarwerken, den sogenannten Gottesschreinen, die, in der Regel mit Malereien in Verbindung, bewegliche Flügelthüren haben, aber auch ohne Flügel und ohne Gemälde ausgeführt worden sind. Die grössten ganz in Bildschnitzerei ausgeführten Altarwerke deutscher Kunst sind: der Hochaltar in der Marienkirche zu Krakau von Veit Stoss, und der Hochaltar im Dome zu Schleswig von Hans Brüggemann, von welchem letzteren wir hier eine übersichtliche Darstellung geben wollen.*)

Der Brüggemannsche Altar im Dom zu Schleswig hat die Form eines Gottesschreins, (Bildtafel 1). Er steht auf einem Sockel von 7 Fuss Höhe und 18 (resp. 13) Fuss Breite, von dessen fünf Abtheilungen vier für Bildwerke, die mittelste aber für das Sacrament bebestimmt sind.

Die mittlere oder Hauptabtheilung des Schreins, 12¾ Fuss breit, 18¾ Fuss hoch, ist dreitheilig nach der Breite, wie nach der Höhe, doch so dass das Mittelbild in das zweite Stockwerk, ja fast über dasselbe hinaufreicht. Die Flügelthüren 10 Fuss hoch sind so gestaltet, dass sie, geschlossen, das gesammte Bildwerk, soweit es in Vertiefungen steht decken; es bleibt alsdann gewissermassen nur der Rahmen sichtbar, der indess auch noch figürliche Darstellungen hat. Das untere Stockwerk ist durch eine Horizontale in zwei Hälften von je 5 Fuss Höhe getheilt, wodurch, da jeder Flügel zwei Bilder über und neben einander, der

*) Das ganze Werk hat Conr. Aug. Christ. Boehndel gezeichnet und 1833 im 35 Tafeln in Steindruck herausgegeben. Diese Abbildungen sind hier benutzt worden.

Hauptschrein aber neben dem grossen Mittelbild je zwei kleinere, also vier Nebenbilder hat, die Zahl von zwölf kleinen Bildern für die untere Abtheilung entsteht, zu denen noch in der nächstobern je zwei (also vier) kleinere Bilder kommen, die berechnet sind, bei der Schliessung des Altars den obern Theil des grossen Mittelbildes zu decken.

Ist der Schrein geschlossen, so bleibt der Rahmen übrig, der mit Streben und Fialen Säulen, Baldachinen und Fussgestellen, mit durchwachsenen, geschweiften Bogen, Baldachinen und Kreuzblumen dem reichgegliederten und mannichfach geschmückten Giebel eines Gebäudes gleicht.

Gehen wir nun näher auf den Inhalt der bildlichen Darstellungen ein, so müssen wir diejenigen des Schreins von denen des Sockels und denen des Rahmens sondern, obschon alle drei durch den Gedanken in Verbindung stehen.

Entsprechend dem Opferdienst des Altars ist der Gegenstand der Bildwerke im Innern des Schreins die Passionsgeschichte Christi. Sie beginnt mit der Gefangennehmung auf dem Oelberg, zu oberst auf dem rechten Flügel des Altars (linke Seite), geht fort zum Verhör vor Kaiphas, zur Geisselung; dann in der untern Abtheilung zur Dornenkrönung, zur Schaustellung bei Pilatus und zu dessen Reinwaschen von der Schuld am Tode Christi. Es folgen danach die beiden Darstellungen der Mitte, die Kreuztragung und darüber die Kreuzigung; alsdann die Kreuzesabnahme und auf den linken Flügel übergehend die Klage um den Leichnam Christi und die Grablegung, in der untern Abtheilung die Höllenfahrt, die Auferstehung Christi, und des Zweiflers Thomas Ueberzeugung. Die beiden äussersten Bilder der obern zweiten Abtheilung enthalten die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Noch sind in das Innere des Schreins eingeschlossen die beiden Hauptapostel Petrus und Paulus (über Himmelfahrt und Ausgiessung) und Maria mit dem Kind über der Kreuzigung.

Die Auswahl der Passionsscenen ist befriedigend, obschon das Gebet am Oelberg einen passendern Anfang gegeben haben würde, als des Judas Verrath, und dafür des Pilatus Händewaschung hätte ausfallen können. Nicht ganz gerechtfertigt steht die heil. Jungfrau mit dem Kinde innerhalb des Schreins über dem Gekrenzigten. Christus als Kind, als das Verbum caro factum, in ihren Armen, ist über dem Altar allerdings ganz an rechter Stelle; allein da die Bilder des Schreins ausschliesslich die Passionsgeschichte geben, so lässt sich die Madonna nebst dem heiligen Kinde damit nicht ohne Zwang in Verbindung bringen. Dasselbe gilt von den beiden Aposteln, die gleichsam nur verlorne Posten einnehmen; wie sie denn auch in architektonisch sehr ungenügenden und willkührlichen Rahmen angefügt erscheinen. Freilich war für die Madonna, auf die der Künstler am wenigsten gern verzichten mochte, eine andere Stelle nicht leicht zu finden, und bei den Aposteln mag die Zahl zwei den Ausschlag gegeben haben gegen die hier passenderen Evangelisten oder Propheten.

Die vier Bilder im Sockel beziehen sich auf das Abendmahl, dessen Gedächtniss die Kirche am Altar feiert. Abraham erhält von Melchisedech Brot und Wein; die Juden essen das Osterlamm; Christus setzt das Abendmahl ein und die erste Christengemeinde ist mit ihrem Bischof zu einem Liebesmahl vereinigt.

Der Kreuzestod Christi bringt der Menschheit die Erlösung von der Gewalt des Todes und der Sünde; er ist aber auch zugleich der Uebergang zu seiner Bestimmung im Himmel, zum ewigen Richteramt über Gute und Böse. Dahin weisen die Figuren im Rahmen: Adam und Eva erinnern an die Sündhaftigkeit und darum Erlösungs-Bedürftigkeit der Menschen; Posaunenengel rufen Todte und Lebende zum Gericht; andere Engel halten die Marterwerkzeuge, als Zeugnisse für die Berechtigung Christi zum Richteramt. Dieser, auf dem Himmelsbogen sitzend, — zwei Seelen Gnade flehend zu seinen Füssen, Maria und der Täufer gleichfalls, aber mit Fürbitte zu ihm empor blickend — spricht das „Selig!" und „Verdammt!" mit der segnenden Rechten, mit der verwendeten Linken aus. Und so sehen wir über Leid und Streit hoch oben auf ewigem Throne den König des Himmels, über der streitenden die triumphierende Kirche!

Dieser grossen Conception entspricht die architektonische Anordnung auf das vollkommenste, indem durch sie die Hauptgedanken ebensowohl auseinander gehalten, als zum Ganzen verbunden sind. Neben der Passionsgeschichte mit ihren vielen Bildern erscheint alles Andere nur Zuthat, und doch ist es durch Sockel und Rahmen damit in ebenso engem architektonischen Zusammenhang, als Abendmahl und Weltgericht mit der Leidensgeschichte Christi. Dazu vereinigen sich in der Architektur des Werkes die horizontale und die verticale Richtung in so gemessener Weise, dass auch von dieser Seite der Eindruck ein sehr wirksamer und durch die Aufhebung der Gegensätze sehr harmonischer ist. Denn während tiefer unten alles dem Gesetz der ruhigen Horizontale folgt, oben aber die einzelnen Theile sich lösend emporstreben, gewahrt man, dass diese Bewegung schon von unten auf begonnen hat und das ganze Werk belebt.

Betrachten wir nun die einzelnen Bilder, so drängen sich uns sogleich Bemerkungen über die eigenthümliche Weise der Auffassung, Darstellung und Formengebung auf. Vor allem spricht aus dem Ganzen ein gründlich realistischer Geist, dem es nicht um Andeutungen und Umschreibungen zu thun ist, sondern der die Geschichte in der unzweifelhaftesten Wirklichkeit uns vorführen will; und sich dafür einer leidenschaftlichen Ausdrucksweise bedient, die vor Uebertreibungen, selbst in's Hässliche, nicht zurückschreckt.

Auf dem ersten Bilde, der Gefangennehmung Christi, küsst Judas den Herrn, und während die Häscher die Arme nach diesem ausstrecken, hebt Petrus ein Messer empor, um dem vor ihm liegenden Malchus das Ohr abzuhauen. Hier schon kann man sagen, der Künstler habe sich eine rechte Güte gethan im Hässlichen, so dass er selbst mit dem Heiland nicht den Versuch zu einem Gegensatz gemacht.

Im zweiten Bilde steht Christus gefangen und gebunden vor dem Hohenpriester. Dieser zerreisst sein Gewand, woraus man sieht, dass Christus sich so eben als Gottes Sohn bekannt hat, was einen der Schergen, der ihn gebunden hält, derart aufbringt, dass er ausholt, ihn mit der bepanzerten Hand in's Gesicht zu schlagen; eine Scene, die mit ihrer grenzenlosen Roheit lebhaft an die tyroler Passionsvorstellungen durch Bauern erinnert.

Im dritten Bilde steht Christus entkleidet an eine Säule gebunden, und wird von

Henkersknechten mit Besen und Geisseln geschlagen; einer der Knechte bindet seinen Besen fester; gleichgültige Zuschauer stehen im Hintergrund.

Im vierten Bilde sitzt Christus auf einem Block; man hat ihm einen Mantel um- und ein Schilfrohr in die Hand gegeben; die Dornenkrone wird ihm mit Heugabeln und Knitteln in den Kopf geschlagen; auch hier theilnahmlose Zuschauer der rohesten Misshandlung.

Im fünften Bilde (unsrer zweiten Bildtafel) zeigt Pilatus dem aufgebrachten Pöbel den misshandelten Messias, ohne bei ihnen damit eine Theilnahme oder milde Gesinnung zu wecken; ja Einer der Kläger scheint die Verbrechen des Angeklagten an den Fingern herzählen zu wollen.

Im sechsten Bilde wird Christus, der freilich mit seinem verwilderten Haar und ungarischen Schnauzbart einem Verbrecher sehr ähnlich sieht, von den Schergen abgeführt; Pilatus, dem Einer vom hohen Rath noch vordemonstriert, wie grosse Uebelthaten der Angeschuldigte begangen, lässt sich Wasser in ein Becken giessen, um „seine Hände in Unschuld zu waschen.“ Zur Seite steht die Leibwache.

Es folgt nun die untere Scene des Mittelbildes, die Kreuztragung (unsre dritte Bildtafel), eine sehr reiche Composition. Durch einen engen Thorweg hat sich der Zug nach einer Stelle gedrängt, von wo aus er durch einen Stollen nach Golgatha hinaufsteigen muss. Christus ist unter der Last des Kreuzes zusammengesunken. Einer der Henkersknechte will ihn an dem Strick, den er ihm um den Leib geschlungen, mit angestrengter Kraft emporreissen. Veronica hält ihm das Tuch zum Abtrocknen des blutigen Schweisses hin; Simon von Cyrene will ihm die Last tragen helfen, wird aber von den Schergen dafür mit Faustschlägen und Backenstreichen bedient; Kolbenstösse bekommt der Heiland. Henkers- und Kriegsknechte gehen voraus; der Hohepriester und seine Collegen bilden die Mitte neben Christus; den Schluss bilden die heiligen Frauen und die Freunde Christi. Mitten aus dem Gewirr von Köpfen, Leibern, Lanzen leuchtet die ärgste Roheit, die sich selbst in der Verspottung des Schmerzes der Frauen wohlgefällt.

Ueber dieser Scene, in demselben Rahmen, nur getrennt durch das überhängende Felsstück, durch das der erwähnte Stollen geführt ist, ist die Kreuzigung abgebildet. Christus hängt am Kreuz zwischen den beiden Schächern. Ueber dem Kreuz schwebt die Taube des heiligen Geistes, und in Wolken darüber erscheint die Halbfigur des ewigen Vaters mit der Weltkugel und mit segnend erhobener Rechten; ein ziemlich ausdruckloses Sinnbild der Dreieinigkeit. Drei Engel sind bemüht, das Blut aus den Wunden des Heilandes, an den Händen, Füssen und der Seite, in Kelche aufzufassen. Der Schächer zur Rechten Christi wendet sich diesem zu, und seine Seele wird von einem Engel in Empfang genommen; der andere wendet sich ab, und ein Teufel bemächtigt sich seiner entfliehenden Seele. Die beiden Schächer sind an den Armen mit Stricken angebunden, an den Füssen angenagelt; sonderbarer Weise hat aber ein jeder den linken Fuss mit sammt dem Nagel aus dem Bret gezogen, darauf sie stehen.

Unter dem Kreuz ist eine zahlreiche Volksmenge versammelt. Man unterscheidet die

Feinde Christi, den Hohenpriester und seinen Anhang, dann den römischen Hauptmann mit seinen Kriegsknechten, die Vornehmen zu Ross; eine eigenthümliche Gruppe dabei von einem sitzenden Schriftgelehrten, dem ein Kriegsknecht die Zweifel zu zerstreuen sucht, die ihm aus einer Schriftrolle aufzusteigen scheinen. Rechts von Christus steht die vor Schmerz zusammengesunkene Mutter, die von Johannes und einer der heiligen Frauen an den Armen gehalten wird; hinter ihnen sind andere Frauen, zum Theil im Gespräch mit Johannes, das inzwischen keine zu grosse Gemüthsbewegung anzeigt. Nur Magdalena, die am Fusse des Kreuzes in die Knie gesunken, hebt in leidenschaftlichem Schmerz beide Arme empor. Weiter nach links sieht man eine Gruppe von Kriegsknechten, die sich um die Kleider Christi wüthend anfallen, so dass also die Feinde und die Freunde Christi nicht nach der linken und rechten Seite geschieden sind. Ja es ist sogar schwer einen Nicodemus, oder Joseph von Arimathia aus der Menge zu erkennen.

Im neunten Bilde sehen wir die Kreuzabnahme. Nur eine einzige Person, wie es scheint, ein Knecht, hat sich der wirklichen Mühe unterzogen. Er allein steht auf der Leiter; er muss die Arme, die jetzt über seine Schultern herabhängen vom Kreuz gelöst haben; auf ihm allein ruht die Last des Leichnams, den er mit beiden Armen fest umspannt. Nicodemus kniet noch neben den Füssen, aus denen er den Nagel gezogen; Joseph von Arimathia hält das Leintuch bereit; Maria betrachtet das Wundmal der rechten Hand; Johannes und die andern Männer und Frauen stehen unthätig mitfühlend im Hintergrund.

Das zehnte Bild schildert eine um wenige Minuten spätere Scene. Maria kniet am Boden und hat den Leichnam des Sohnes vor sich und halb auf dem gebogenen Bein liegen. Sein linker Arm ruht in ihrer Linken; sein rechter hängt starr herab. Magdalena und Joseph stehen mit grossen Salbenbüchsen zur Seite, Johannes hält mit kläglicher Miene den Kopf des Heilandes; andere Männer und Frauen stehen mit dem Ausdruck eines mässigen Mitleids hinter der Scene.

Wieder eine kurze Zeit später und wir stehen vor dem elften Bilde. Drei der Freunde Christi, von denen zwei den Leichnam angefasst, den dritte nur Anweisung zu geben scheint, sind beschäftigt, Christum in den Sarkophag zu legen. Den Hintergrund nehmen wieder Maria mit gefalteten Händen, Magdalena mit der Salbenbüchse, andre mit dem letzten Rest des schwachen Mitleids ein.

Nun steigen wir mit Christus in die Unterwelt, aus deren gebrochenem Thor ein Patriarch aufsteigt, der von dem Heiland am Arm gefasst wird. Eine Gruppe bereits Befreiter steht hinter ihm, Eva, Adam, Moses u. A., Alle mit Ausnahme Adams ohne irgend welche Bekleidung. Ja es scheint dem Künstler sogar Ernst damit gewesen zu sein, in der Eva ein der mediceischen Venus an Reizen gleich ausgestattetes Wesen aufzustellen; denn gegen sie — als ob er grade ihren Verlust am wenigsten verschmerzen könne — zückt Verderben drohend von der Zinne der Hölle ein Teufel den spitzigen Widerhaken.

Das dreizehnte Bild ist die Auferstehung. Christus steht, mit der Kreuzfahne in der Hand, die Rechte segnend erhoben, vor dem verschlossenen Sarkophag. Die Wache

haltenden Kriegsknechte schlafen; nur Einer hat die Augen offen, macht aber eine Miene, als ob er ihnen nicht traute, als ob er träume. In der Ferne erblickt man die Frauen, die das Grab besuchen wollen.

Die Bestätigung der Auferstehung gibt den Inhalt des vierzehnten Bildes. In der Mitte der rechtgläubigen Apostel steht der einzige Skeptiker Thomas, und lässt sich von Christus selbst überzeugen, wie ungegründet sein Zweifel war, indem er von ihm seine Hand in die klaffende Seitenwunde legen lässt.

Das funfzehnte Bild ist die Himmelfahrt. Christus steht mit segnend erhobener Rechten auf einem Steinblock, um welchen Maria und die Jünger im Kreise knieen und zu ihm emporsehen. Noch deutet keine Bewegung das Entschweben an.

Aber er ist der Erde entrückt. Im sechzehnten Bilde wird der von ihm als Tröster verheissene Geist (in Gestalt einer lichtausstrahlenden Taube) ausgegossen, über die Jünger und Maria, die in ihrer Mitte sitzend ein offenes Buch auf ihrem Schooss hält.

Ueber den beiden letztgenannten Bildern sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus sitzend angebracht (Bildtafel 4): Petrus, mit einem Riesenschlüssel in der Rechten, hat sich in ein Buch vertieft; Paulus stützt sich auf sein Schwert und sieht fast mit Verachtung auf die Welt unter ihm.

Die Madonna, von einem Strahlennimbus umgeben, steht auf der Mondsichel; in der Rechten hat sie ein Scepter, auf dem Kopf eine Krone, in der Linken das heilige Kind, das der Welt (die es als Kugel vor sich hat) den Segen spendet. Lang wallt ihr Haar herab und ein weiter Mantel umschliesst den untern Theil ihrer Gestalt; der obere ist mit einem enganliegenden Kleide bedeckt.

In den Bildern des Sockels sehen wir zuerst die Speisung Abrahams durch Melchisedech, eine stets auf das Abendmahl symbolisch gedeutete Scene. Der dicht in Eisenpanzer gehüllte Patriarch tritt mit seinen Kriegern an den Tisch heran, hinter welchem Melchisedech mit seinen Hofleuten steht und ihm den Becher darreicht.

Im zweiten Bilde sitzen Christus und die Apostel um einen runden Tisch (Johannes liegt an der Brust des Herrn mit geschlossenen Augen; Judas versteckt seinen Geldbeutel); zugleich aber wäscht auch an derselben Tafel Christus (der somit zweimal da ist) dem Petrus die Füsse. Auf der Tafel liegt ein Lammsbraten; es ist also das Ostermahl, das der Herr mit den Jüngern zu sich nimmt, und aus welchem unsre Abendmahlfeier entstanden.

Die Beziehunng desselben zum Passahmahl spricht nun noch ein besonderes Bild des Sockels aus, auf welchem die Juden um einen Tisch stehend, den Wanderstab in der Hand, das Osterlamm gemeinsam verzehren.

Dass das vierte Bild dieser Reihenfolge ein Liebesmahl sei, wie es die ersten Christen feierten, ist eine Vermuthung von mir. Dreizehn Personen, darunter ein Bischof und eine Frau, sitzen um einen runden Tisch, an welchem Brot und Wein ausgetheilt werden.

Im Rahmen aller dieser Bilder sind kleine Figuren angebracht, die wohl Kirchenheilige vorstellen.

Aber in dem das Ganze krönenden Rahmen sind jene Gestalten angebracht, durch welche der Künstler das jüngste Gericht sinnbildlich hat darstellen wollen. Zuoberst Christus auf einem Bogen, die Weltkugel unter seinen Füssen, das Antlitz erhoben, de Rechten segnend, die Linke verwerfend ausgestreckt. Die Wundenmale sind sichtbar. Unter ihm knien zwei nackte Gestalten, ein Mann und ein Weib, wohl die Repräsentanten der Menschheit, die auf den Schall der Posaunen, geblasen von zwei sehr bausbackigen Engeln neben ihnen dem Grabe entstiegen, und die nun mit angstvoll flehentlicher Geberde ihren Richterspruch erwarten.

Unterhalb der Posaunenengel vor zwei Nischen, knien, die Hände zur Fürbitte gleichängstlich erhoben, Maria und der Täufer Johannes; und noch etwas tiefer unten stehen zwischen den Streben und unter den sie verbindenden Bogen die Gestalten der Aeltern des Menschengeschlechts, Eva mit dem verführerischen Apfel in der Linken, beide mit Baumzweigen die Schaam bedeckend; an dieser Stelle schwerlich in einer andern Bedeutung als der, Urheber der Erbsünde zu sein, in Folge deren Erlösung durch den Tod Christi und jüngstes Gericht nöthig geworden.

Auf den Strebepfeilern, die neben ihnen emporsteigen, und deren oberste Spitzen kleine Säulen statt der Fialen bilden, stehen die Engel, welche Zeugniss ablegen für Christi Berechtigung zum ewigen Richteramt; der zur Rechten Christi hält das Kreuz und die Lanze, der zur Linken die Schandsäule und den Schwamm.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass wir in dem Altar Brüggemanns ein Kunstwerk zu achten haben, das nicht nur durch seine umfassende Conception und seinen reichen Inhalt sich auszeichnet, sondern das auch in der Ausführung eine nicht gewöhnliche künstlerische Kraft zeigt. Wenn man aber ein Musterbild der Kunst, eines der ruhmwürdigsten Denkmale deutscher Bildschnitzerei darin sehen will, so geht man offenbar zu weit, verwirrt das Urtheil und schwächt das Interesse für die vaterländische Kunst.

Wir können uns nicht verhehlen, dass dem Künstler dieses Altarwerks vor Allem eine wesentliche Gabe versagt geblieben: dass ihm der Sinn für Schönheit gänzlich fehlte. Keine der mit kühnem Messer und kräftiger Hand ausgeschnittenen Körper- und Gesichtsformen überschreitet die Linie des Hässlichen in der Richtung zum Schönen; aber auch alle Bewegungen sind so unschön, dass man sich mit Mühe zum längern Betrachten entschliessen kann. Und davon machen selbst die Gestalten Christi und seiner Mutter keine, wenigstens keine recht entschiedene Ausnahme. Ebenso mangelhaft sind fast durchgehends die Proportionen.

Ganz besonders störend ist der Mangel an Geschmack in der Wahl der Bekleidung und Bewaffnung der Gestalten. Abraham in der Ritterrüstung eines Götz von Berlichingen, die Mutter und die Freunde und Freundinnen Christi in der Bürgertracht des sechzehnten Jahrhunderts erinnern in Verbindung mit den gemeinen, plumpen und hässlichen Gesichtern und Gestalten so sehr an Bauernkomödien, dass man kaum darüber wegkommt.

Es würde dies nicht zu schwer sein, wenn nur — wie bei Schongauer, Dürer u.

A. — die fehlende Schönheit durch recht volle Wahrheit ersetzt würde. Aber auch nach dieser sieht man sich vergeblich um. Wie es den Formen an wirklichem Leben gebricht, so bleibt der Ausdruck immer hinter der Absicht zurück. Gewohnheitsbewegungen, wie ein geneigter Kopf, gekreuzte Hände u. dgl. kehren immer und immer wieder; nirgend stösst man auf eine wirkliche Empfindung, und wo ein tiefer Schmerz sich aussprechen sollte, wie bei der Kreuzabnahme oder der Grablegung, bleiben die Personen in der Stellung von Statisten, und wo sie handeln sollen, sehen sie nachdenklich zu, oder fassen auch die Sache falsch an, wie Petrus, wo er dem Malchus das Ohr abhauen will.

Was endlich die Ausführung betrifft, so ist zwar die Schärfe und Bestimmtheit, mit welcher der Meister die Formen ausgedrückt hat; wohl zu achten; aber roh, unausgebildet bleibt fast Alles, und Haare, Bart, Gesichtsformen haben fast nur die allgemeine Aehnlichkeit mit dem, was sie vorstellen sollen; und zwar nicht in der Weise einer noch nicht entwickelten, sondern vielmehr einer handfertigen, nur handwerksmässigen Kunst.

Achtung demnach vor dem Werk in Bezug auf die Grösse der Unternehmung, auf den Umfang und Inhalt der Conception, auf die Wirksamkeit der architektonischen Anordnung! In Betreff der Darstellung, des Styls und der Ausführung dürfen wir dieses Altarwerk nicht zu den Denkmalen zählen, welche von der Herrlichkeit des deutschen Kunstgeistes Zeugniss ablegen.

Es ist ganz bemalt und vergoldet und trägt unter dem Sockel in 5 Zoll hohen, höchst abenteuerlichen Buchstaben folgende Unterschrift: Opus hoc insigne conpletum est anno incarnationis domini 1521 ad Dei honorem.

ALTARWERK IN DER KIRCHE ZU TRIBSEES.

11 F. hoch, 18 F. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

In der Pfarrkirche St. Thomä zu Tribsees, einer pommerschen Stadt an der mecklenburgischen Grenze, einige Stunden von Stralsund, befindet sich ein grosses Altar-Schnitzwerk, das lange Zeit verborgen und vergessen, die allgemeine Aufmerksamkeit wieder auf sich gezogen, seit F. Kugler in seiner Pommerschen Kunstgeschichte den Werth desselben mit Nachdruck hervorgehoben. Nächst Kugler hat sodann der Pastor F. A. Werner in Tribsees ein kleines Schriftchen (Stralsund 1860) darüber herausgegeben, darin eine vollständige Beschreibung und Auslegung der vielen bildlichen Darstellungen des Werks enthalten ist.

Das Altarwerk ist ein Triptychon, von welchem das Mittelstück 9 F., jeder Seitenflügel 4 ½ F. breit ist zu einer Höhe von 8 F. Das Ganze ist mit einer Reihe von Giebeln, in der Höhe von 3 F. bekrönt.

Das Mittelstück ist durch zwei Pfeiler in drei Theile getheilt, von denen jeder wieder drei Abtheilungen über einander hat. Die drei mittlern Abtheilungen bilden eine zusammenhängende Darstellung, während die Darstellungen rechts und links wohl mit dem Ganzen durch den Gedanken zusammenhängen, in sich aber geschiedene Gegenstände enthalten.

Um in den etwas verhüllten Gedankengang des Künstlers einzudringen, muss man sich der Aufgabe erinnern, die dem Altarwerk als solchem durch den Altardienst, durch das Messopfer, vorgeschrieben ist, deren Lösung die Kunst auf die mannichfachste Weise beschäftigt hat. Die Wandlung der Hostie in den Leib Christi, die Wiederholung des Verbum caro factum, ist der Höhepunkt des ritualen Actes, daran sich die Opferung dieses Leibes, als die Wiederholung der Passion schliesst. Die Kunst hat sich an das Eine, oder an das Andere für das Altarwerk gehalten, oder auch Beide verbunden.

Ein Werk der letztern Art ist das Altar-Schnitzwerk der St. Thomä-Kirche zu Tribsees. Seine Gedankenfolge gehört der scholastisch-mystischen Theologie an.

In der Mitte des Mittelstücks oben, über Wolken, erscheint Gott, in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben: zu beiden Seiten knieen anbetende Engel, hinter denen zwei grosse Angesichter als Sonne und Mond kenntlich gemacht sind. Sie vertreten das All neben dem Allmächtigen.

Unterhalb der Wolke stehen die vier Evangelisten, um der Kürze willen mit den

Köpfen ihrer symbolischen Zeichen statt der eignen begabt. Alle aber sind geflügelt. Diese seltsame, an die ägyptische Mythologie erinnernde Verquickung von Menschengestalt und Thierkopf ist wahrscheinlich aus byzantinischen Kunstwerken entlehnt, in denen sie sich nicht selten findet.

Was thun diese seltsamen Evangelisten? Sie haben Säcke in den Händen, aus denen sie etwas wie Getreide in einen Mühlentrichter schütten; das wird von einem Mühlstein gemahlen und fällt unten in einen Backtrog, wo es alsbald die Wandlung erfährt, indem es nicht zu Brot, sondern zum — Christuskind wird. Das Korn geht aus den Säcken in Form von Spruchbändern, darauf Worte stehen, die den einzelnen Evangelisten eigens angehören. Bei Marcus ist geschrieben: Hic est filius meus carissimus. Hunc audite. (Marc. 9, 6.); bei Matthäus: Quot in ea natum est, de sprititu sancto est. (Matth. 1, 20.); bei Lucas: Videamus hoc verbum, quod factum est, quod dominus ostendit nobis. (Luc. 2, 15.); bei Johannes: In principio erat verbum. (Joh. 1, 1.)

Auf den beiden Spruchbändern, die aus der Mühle nach unten gehen, ist zu lesen: Et Deus erat Verbum (Joh. 1, 1.) und Et Verbum caro factum est (Joh. 1, 14). Diese Sprüche stehen in erklärendem Zusammenhang mit der darunter befindlichen Darstellung. Aus dem Backtrog ergiesst sich der Inhalt in einen Kelch, aus welchem das Christuskind emporsteigt. So ist das Wort zur Hostie, die Hostie Fleisch geworden: die Verwandlung ist vollbracht! Diejenigen, die dafür einstehen, sind die vier grossen Kirchenväter, von denen zwei — Gregorius und Hieronymus — den Kelch, in welchem das Wunder geschieht, halten, während Ambrosius und Augustinus als Zeugen hinter ihnen Platz genommen. Alle vier halten Spruchbänder. Auf dem des Gregorius steht: Christus angelo annuntiante et spiritu sancto adveniente et Maria annuente mox intra uterum verbum et caro; — auf dem des Hieronymus: Nos itaque dicemus: hominem passibilem a Dei filio susceptum — ut dicas m. passi permanet;*) — auf dem des Ambrosius: Verbum est Deus, non assumpta caro; aliud est enim, qui assumpsit, aliud quod assumptum est, et cetera propter implere;**) — auf dem des Augustinus: Secundum Joannem aliud est: Verbum Dei hominis caro factum est, id est homo; non itaque alia Dei, alia hominis persona.

Sehen wir auf diese Weise unter Gottes Segen das Getreide für die Hostie von den Evangelisten zur Mühle gebracht, und vor den Augen der Kirchenväter in Christum verwandelt, so lohnt es sich auch der Mühe zu wissen, durch welche Kraft die Mühle in Bewegung gesetzt wird. Die Seitentheile des Mittelstücks geben in ihrem mittleren Felde die Antwort: da stehen die Apostel an Schleussen, durch deren Oeffnungen das Wasser ausströmt, das die Mühlenräder treibt, Wasser wahrscheinlich der vier Paradies-Flüsse; denn vier Schleussen sind es, die die heiligen Sendboten öffnen.

Aber der Künstler bleibt bei diesem Gedanken nicht stehen; er will uns zurückführen

*) Das m. wird von Werner a. a. O. für mors gelesen, was keinen rechten Sinn gibt. („Der Tod des Dulders bleibt.")
**) Auch das et cetera etc. ist unverständlich.

zu dem Ursprung und Fortgang der für die Menschheit von Gottes erbarmungsvoller Gnade der Kirche in dem Messopfer verliehenen Wunderwirkungskraft. Durch den Sündenfall der Stammältern unsers Geschlechts sind wir dem Tod und ewigen Verderben verfallen; Adam und Eva schmachten, wie der Künstler links oben im Mittelstück uns zeigt, im Höllenrachen. Sie und uns zu befreien, soll Christus von einer Jungfrau geboren werden; dem Höllenrachen gegenüber, auf der rechten Seite, sehen wir die Verkündigung: vor der im Gebet begriffenen Maria kniet der Engel Gabriel mit dem Ave Maria gratia plena auf dem Spruchband in seinen Händen.

Durch die Menschwerdung des Worts ist die Erlösung in die Welt gekommen; durch das heilige Abendmahl erhält die Kirche auf geheimnissvolle und wunderbare Weise die Fortwirkung der Erlösung. So ergab sich für den Künstler als nothwendiger Schluss seiner Gedankenfolge: die Darstellung des heiligen Abendmahls, wie sie rechts und links die untern Abtheilungen des Mittelstücks einnehmen: rechts die Communion der Laien allein mit der Hostie, links die Communion der Priester, denen der Kelch gereicht wird. Auf beiden Feldern sind Spruchbänder angebracht. Auf dem ersten, wo ein König nach abgelegter Krone die Hostie empfängt, liest man: Domine non sum dignus, ut intres sub tectum meum; dazu neben dem Bischof: Pinguis est panis Christi, praebebit delicias regibus. Auf dem zweiten, wo der Kelch gereicht wird liest man: Sanguis Jesu Christi proficiat te in vitam aeternam; daneben: Calicem accipiam et nomen Domini invocabo.

Wir gehen nun zur Betrachtung der Seitenflügel über. Der zweite Theil der Messe versinnbildlicht im Opfer die Passion Christi; dem entsprechend hat der Künstler die Geschichte derselben in acht Feldern der Seitenflügel dargestellt.

Zuoberst links sehen wir das Gebet am Oelberg mit drei schlafenden Jüngern; daneben den verrätherischen Ueberfall mit Hülfe des Judas; dann Christus gefangen vor Pilatus (Ecce homo!); daneben seine Geisselung; ferner rechts oben: Christi Dornenkrönung; daneben die Kreuztragung; dann die Kreuzigung (vielmehr Christus am Kreuz, dabei Maria und Johannes); zuletzt die Auferstehung.

Die Giebel, mit denen das Ganze nach oben abschliesst, haben in ihren Feldern zwölf Propheten in Brustbildern; ein jeder hält eine Schriftrolle, darauf ein Spruch geschrieben steht. Zu bemerken ist, dass Hesekiel, Daniel, Obadja, Jonas, Nahum fehlen, dafür David den Reigen eröffnet. Bei ihm steht der Spruch aus dem Psalm 110, 4.; bei Jesaias Cap. 35, 4—6; bei Jeremias c. 31, 31; bei Habakuk c. 3, 18; bei „Sephanias“ c. 3, 14·17; bei „Aggäus“ c. 2, 8. 10; bei „Osea“ c. 14, 5; bei Joel c. 3, 22. 23; bei „Michäus“ c. 5, 2; bei Amos c. 9, 6; bei „Zacharias“ c. 9, 17; bei „Malachias“ c. 1, 10. 11

Sowohl die Giebel als die Fialen zwischen ihnen, die Pfeiler des Mittelstücks und der Flügel, die Bogen über den einzelnen Abtheilungen und die Füllungen der Bogenzwickel sind im gothischen Styl der Zeit von 1390 bis 1400 ausgeführt, und reichen, obschon sie die alten, einfachen Formen noch festhalten, doch stellenweis schon (mit den geschweiften Spitzbogen und deren kammartiger Besetzung) in die minder strenge Fortbildung der Gothik hinein.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Altarwerk zu Tribsees zu den beachtenswerthen Denkmalen deutscher Kunst gehört, namentlich in Bezug auf die Gegend, in der es sich befindet, und in der solcherart Kunstleistungen zu den Seltenheiten gehören.

Im Angesicht aber des Werkes (und der nach einer Photographie gefertigten Abbildung) ist man doch genöthigt, das demselben ertheilte Lob, als sei es „das edelste und vollendetste Werk deutsch germanischer Sculptur“ (Kuglers Allg. Kunstgeschichte p. 591) in etwas zu mässigen. Ist schon der Gedanke einer Versinnlichung der Lehre von der Transsubstantiation mit den ganz materiellen Mitteln einer Mühle und eines Backtrogs ziemlich widersinnig und geschmacklos, so fehlt es doch auch in der Ausführung sehr an den Vorbedingungen eines grossen künstlerischen Werthes; und das Hauptaugenmerk des Künstlers scheint auf die symbolische Bedeutung des Werkes concentriert, für welche ihm durchweg blosse Andeutungen genügten. In keiner einzigen Gruppe tritt der Sinn für schöne, eindruckvolle Anordnung hervor; Nebendinge, wie der eingezäunte Oelberg, gehen unter die gewöhnlichsten „Krippen“ herunter. Von den Proportionen sowohl der Figuren unter einander, als ihrer Theile unter sich scheint der Künstler entweder keine Kenntniss gehabt, oder blos einfach Umgang genommen zu haben: Alle Gestalten sind um Vieles zu kurz. In der Darstellung wird man vergeblich nach ausdruckvollen Motiven suchen; keine Bewegung einer Gestalt — ganz abgesehen von Richtigkeit oder Unrichtigkeit von Stand und Haltung — geht über die allgemeinste Bezeichnung hinaus; von einer individuellen Empfindung wird man weder im Engel der Verkündigung, noch in der heiligen Jungfrau neben ihm, weder im leidenden, noch im auferstehenden Erlöser eine Spur finden, es sei denn, dass die Gesichtszüge, die man in der verkleinerten Nachbildung nicht genau erkennen kann, sprechender sind, als die Bewegungen der Körper, der Arme, Hände, Füsse, als die Stellung des Kopfs zwischen den Schultern. Und in der That scheint dies der Fall zu sein, da das Werk so grossen Beifalls sich erfreut, und der Haupteindruck einer Gestalt gewöhnlich durch die Formen und Mienen des Angesichts gewonnen wird.

Was den Styl betrifft, in welchem die Formen, der Körper sowohl als der Gewänder, gehalten sind, so ist daran noch nicht die Einwirkung sichtbar, die von der flandrischen Schule des 15. Jahrhunderts über alle deutsche Kunst sich verbreitete. Noch sind die Formen weich und rund, die Gewänder ohne jene scharfen Kanten und Brüche, die den Holzschnitzwerken des 15. Jahrhunderts eigen sind, so dass wir wohl mit ziemlicher Sicherheit die Entstehungszeit des Altarwerks um 1400 annehmen können.

Dieses Altarwerk, dessen Bemalung und Vergoldung im Laufe der Zeit manche Beschädigung erfahren, ist im Jahre 1857 einer gründlichen Wiederherstellung unterworfen worden, welche der Bildhauer Holbein in Berlin unter Beistand seines Bruders, des Malers Holbein, zur grossen Zufriedenheit der Behörde sowohl als der Gemeinde zu Tribsees ausgeführt hat. In einzelnen Theilen des Schnitzwerks neu, ganz neu in Bemalung, Vergoldung und Versilberung steht es jetzt im Chor der Kirche an der Südwand, in der Nähe des Altars.

DER GROSSE KURFÜRST
AUF DER LANGEN BRÜCKE IN BERLIN.

20 F. hoch.

Hierzu eine Bildtafel.

Ein Blick in die Kunstgeschichte lehrt uns, dass sie mit der allgemeinen Geschichte derart verbunden ist, dass die Werke der Kunst der sprechendste Ausdruck sind für den jeweilig herrschenden Geist der Zeit. Wenn nun demzufolge nothwendig der Künstler unter dem Einfluss dieses Geistes steht, wenn seine Anschauungsweise, sein Gedankengang, vor allem sein Geschmack von ihm regiert wird, so fehlt es doch nicht an einzelnen Beispielen, von Männern, die — wenn sie auch im Allgemeinen der Denkweise ihrer Zeit folgen, doch, durch ihren Genius über sie gehoben, eine freie, unabhängige Stellung einnehmen, sei's dass sie an eine grosse Vergangenheit sich anschliessen, sei's, dass sie wie Propheten in die Zukunft ragen und deren Mitschöpfer werden.

Ein solcher Genius ist Andreas Schlüter geb. zu Hamburg 1662, gest. 1714 in Berlin. Wohl galt seine Hauptthätigkeit der Baukunst; doch steht er als Bildhauer fast noch grösser da und unbedingt als der grösste Künstler seiner Zeit. Die Masken sterbender Krieger, als Fensterschlusssteine im Innern des Berliner Zeughauses, kann man getrost den besten Bildnereien der Neuzeit zuzählen; sein Hauptwerk aber ist das Reiterstandbild des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin.

Dieses colossale Werk, wurde von Andreas Schlüter im Auftrag des Kurfürsten Friedrich III., nachmaligen Königs Friedrich I. modelliert, von Joh. Jacobi in Erz gegossen, und im Jahre 1703 feierlich eingeweiht.

Der Kurfürst, hoch zu Ross, in römischer Feldherrntracht, scheint eben den raschen Lauf des Pferdes mit angezogenem Zügel zu mässigen, als wollte er einen freien Ueberblick — sei es des Schlachtfeldes oder seiner Thaten überhaupt — gewinnen. Die Rechte hält den Commandostab, die Linke des Rosses Zügel. In freien Locken wallt das Haar über den Rücken hinab, auf den Mantel, der — den Vorderkörper frei lassend und der Bewegung folgend — hinter ihm auf dem Pferd aufliegt, derart, dass ohne die Rückenlinie des Pferdes zu verhüllen, doch der Winkel zwischen Pferd und Reiter glücklich ausgefüllt ist.

Es muss bei den Zeitgenossen des Fürsten, die ihn in seiner Hof- und Kriegertracht zu sehen gewohnt gewesen, einen eignen Eindruck gemacht haben, ihn nach der ehrnen Auf-

erstehung plötzlich als römischen Imperator daher reiten zu sehen. Wie dem sei: man sieht, es war dem Kunstgefühl Schlüters zuwider, die Rockschösse mit ihrem Goldkraut, die Stulpenstiefeln und alles Zubehör der Geschmacklosigkeit in Erz zu verewigen und er nahm für seinen Helden auch die äussern Zeichen des welthistorischen Heldenthums, und gab ihm statt des Degens das Römerschwert; hing es ihm aber — unserer Anschauung gemäss — an die linke Seite und frug schliesslich auch nichts darnach, ob ein römischer Feldherr mit fliegendem Haupthaar je zu sehen gewesen.

Ungeachtet der kleinen Anomalien und Widersprüche ist der Eindruck der Statue ein einheitlicher und gewaltiger. Mit scharfem Blick schaut das Auge; aber Ruhe und Siegesgewissheit sprechen aus jeder Bewegung, jeder Miene und theilen sich nicht nur dem sicher schreitenden Ross, sondern dem Ganzen in allen seinen Theilen mit, so dass er auf bewundernswürdige Weise den höchsten Anforderungen der Plastik entspricht, vollkommenes, frischbewegtes Leben mit vollkommener effectloser Mässigung verbindet.

Das Fussgestelle unter der Reiterstatue ist von carrarischem Marmor und ist allerdings in dem etwas auschweifenden Baugeschmack des Roccoco, auch im Verhältniss zu der kolossalen Reiterstatue offenbar etwas zu schwach und niedrig gehalten. An zwei Seiten des Fussgestells sind Erzplatten mit Reliefs angebracht, deren allegorische Darstellungen auf Sieg und Frieden gedeutet werden. Die Platte der Rückseite ist, wie man sagt, im siebenjährigen Krieg entwendet worden. Auf der vordern Platte steht folgende Inschrift:

Divo Fridrico Guilhelmo magno
S. R. J. Archic. et Elect. Brandeburg.
Quum incomparabilis heros dum vixit Amor Orbis
Atque ac terror hostium extitisset
Hoc pietatis et glor. aeternae monum.
L. M. Q. P.
Fridricus
Primus e sua stirpe Rex Boruss.
An. a. ch. n. CIϽCCCIII.

Vier gefesselte, fast unbekleidete Männer sind an den vier Ecken des Fussgestells sitzend angebracht. Ihre heftige Bewegung bildet einen schroffen Gegensatz zu der Ruhe des siegreichen Helden über ihnen. Man hat sich viel Mühe mit ihrer Auslegung gegeben; und doch scheint der Gedanke, der ihnen zu Grunde liegt, nahe zu liegen. Der Held ist als Sieger dargestellt; unter ihm sehn wir die Besiegten, und zwar im Gegensatz zu seiner erhabenen Ruhe, von Furcht, Hass und unmächtiger Rachelust krampfhaft bewegt.

Die Reiterstatue ist ganz von Schlüter 1697 — 1699; zu den Kriegsgefangenen hat er nur die kleinen Skizzen geliefert, nach welchen die überlebensgrossen Modelle ausgeführt worden sind von Nahl, Herfort, Backer, Brückner und Heinzi.

DER HOCHALTAR IN ST. WOLFGANG
VON M. PACHER.*)

Hierzu eine Bildtafel.

In der Abtheilung „Malerei“ dieses Bandes p. 19. geben wir eines der Gemälde, welche auf die Flügel des grossen Altarwerks in der Kirche zu St. Wolfgang am Wolfgangsee im Salzkammergut gemalt sind. Wenn schon die Malereien dieses Altars von der Hand eines früher der Kunstgeschichte unbekannten Meisters ein gerechtes Staunen hervorrufen — wie viel mehr wächst unsre Bewunderung vor dem Holzschnitzwerk, das den eigentlichen Körper des Gottesschreins bildet! Unverkennbar steht hier der Künstler auf einer höhern Stufe, und wäre die Inschrift auf der Rückseite nicht so ganz unverfänglich und bestimmt, man wäre versucht, Maler und Bildschnitzer zu trennen, zumal da selbst die Geschmacksrichtung in den Formen eine andere zu sein scheint.

Der Gegenstand des Bildwerks ist die Verherrlichung der h. Jungfrau in ihrer Krönung durch Christus. War bei der Madonna mit dem Kind dieses noch immer möglicherweise die Hauptfigur, wie die Bedeutung des Altars es erforderte, so sehen wir hier ein unzweideutiges Zeugniss für den Mariencultus; denn nicht auf den Krönenden, sondern auf den Gekrönten richten sich die Blicke! Aber der Act der Krönung ist schon vorüber: die Gebenedeite vernimmt nur noch das letzte Segenswort. Die Krone auf dem Haupt, gehüllt in einen weiten Mantel, über den in reichen Locken ihr langes Haar herabwallt, kniet sie demüthig mit betend zusammen geschlagenen Händen vor ihrem Sohn, den Blick gesenkt, lächelnd wie ein Kind im Schlafe. Christus sitzt vor ihr auf dem Thron, eine hohe Krone, in der sich Papst- und Kaiserkrone zu vereinigen scheinen, und die in die Kreuzblume eines Domes endet, schmückt sein Haupt; über der weiten Tunica trägt er einen schwer berandeten, grossen Mantel, in der Linken hält er die Erdkugel mit dem Kreuz auf seinem Knie, die Rechte hat er segnend erhoben: voll Milde und Freude blickt er nieder zu der Verklärten und Gekrönten, und mit neuer Jugend und Schöne Begnadigten, in der er nur die Königin des Himmels sieht. Ueber beiden schwebt die Taube des heiligen Geistes; Gott der Vater hat keine Stelle gefunden. Dafür ist eine ganze Engelschaar gegenwärtig und in mannichfacher Weise bei der heiligen Handlung beschäftigt. Die einen halten die Enden des Mantels der heil. Jungfrau, die Andern verrichten denselben Dienst bei Christus; wieder Andere halten den Teppich hin-

*) Die Zeichnung verdanke ich dem H. Jobst in Wien, der sich mit mehrern seiner Kunstgenossen das Verdienst erwirbt, die mittelalterlichen Altarwerke Oesterreichs in genauen Lithographien zu veröffentlichen.

ter dem Thron, gewärtig, dass Maria den unbesetzten Platz darauf einnehme; noch andere haben zu je zwei Platz genommen auf den Pfeilern, die den Krönungsraum begrenzen, und singen Psalmen, die wieder andere über ihnen mit Posaunenschall begleiten. Rechts und links von diesen Pfeilern stehen zwei Heilige der Kirche; der zu unsrer Linken, mit dem Modell der Kirche in der Hand, ist der Titelheilige, St. Wolfsgang, dessen schwerer Mantel in kunstreichen Falten sich um den Bischofsstab in seiner Linken legt; der aber zur Rechten im schwarzen Ordenskleid, mit dem Becher in der Hand, aus dem das Gift in Gestalt einer Schlange weicht, ist der heilige Benedict. Endlich stehen noch ausserhalb des Rahmens zwei ritterliche Gestalten, in denen wir leicht am Drachen den heil. Georg, an der gelöschten Feuersbrunst den heil. Florian erkennen.

Im Sockel ist die Anbetung der Könige angebracht. In dem obern Schnitzwerk sieht man Christus am Kreuz, zur Seite Johannes den Evangelist und Maria, Johannes den Täufer und St. Georg; über diesen aber Christus als Himmelskönig thronend, umgeben von zwei Engeln und zwei weiblichen Heiligen.

Zur Feierlichkeit der Auffassung und der in strenger Symmetrie gehaltenen Anordnung hat der Künstler eine würdevolle Darstellung, mit ruhigen Bewegungen und sprechendem, aber leidenschaftslosem Ausdruck gefügt. Letzterer steigert sich in den kleinen Engelfiguren zur höchsten Lieblichkeit, sie mögen nun sich innig einander zuneigen oder in seligem Entzücken zur Jungfrau oder zu Christus aufschauen. Wie sehr der Künstler der Proportionen und der Bewegungen Herr ist, sehen wir am deutlichsten an den beiden gewappneten Figuren, deren Haltung frei, fest und anmuthig ist. Im Gefälte sind etwas viel und scharfe Brüche, was im Umriss stärker hervortritt als in der Wirklichkeit; sonst sind alle Formen schön und selbst fein; auch erkennt man in allen ein gründliches Naturstudium. Die Treue in der Nachbildung tritt ganz besonders an den hh. Georg und Florian hervor, deren Rüstungen mit allen Waffen mit einer solchen Genauigkeit gemacht sind, dass man versucht ist zu glauben, wirkliche Waffen und Rüstungen zu sehen.

Nicht minder herrlich und kunstvoll ist die Architektur dieses Gottesschreins. Und nicht nur die Pfeiler, Fialen, Bogen und Nischen mit dem tausendfältig verschlungenen Mässwerk reizen zur Bewunderung; bis in die Füllungen der Hohlkehlen erstreckt sich die Verzierungslust, der treue Fleiss, die unerschöpfliche Phantasie, denn noch hier zwischen Ranken und Blättern sehen menschliche Figuren vor, das Ganze bis in seine innerste Tiefe zu beleben.

Das architektonische Schnitzwerk ist vergoldet; Gold und Farben sind auch bei den Figuren angewendet, wie es der Brauch der Zeit mit sich gebracht. Eine Restauration, die das Altarwerk neuerdings erfahren, hat dasselbe ohne Neuerungen möglichst in ursprünglichem Glanze hergestellt.

TAUFBECKEN
IM DOM ZU HILDESHEIM.

6 F. hoch, 2 F. $10^1/_2$ Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Sind Taufbecken überhaupt, sowohl in Hinsicht auf ihre Form, wie auf den Inhalt ihrer bildnerischen Ausschmückung von grossem kunstgeschichtlichem Werth, so gilt dies ganz besonders vom Taufbecken im Dom zu Hildesheim, das in Erz gegossen, durch eine Anzahl freier Figuren und Hochreliefs ausgezeichnet ist, die eine langgeübte Kunstthätigkeit voraussetzen.

Das eigentliche Taufbecken wird von vier knieenden Figuren getragen, die Wasserurnen halten und durch die Beischrift als die vier Paradiesflüsse bezeichnet sind.

Die Beischrift lautet:

† TEMPERIEM. GEON. TERRE. DESIGNAT HIATUS.
† EST. VELOX. TIGRIS. QUO. FORTIS. SIGNIFICATUR.
† FRUGIFER. EUFRATES. EST. JUSTITIA. QUE. NOTATUS.
† OS. MUTANS. PHISON. EST. PRUDENTI. SIMILATUS.

Die Figur rechts auf unsrer Bildtafel ist Phison, über seinem Haupte in dem Medaillon die „Prudentia," mit Buch und Schlange und der Beischrift: Prudentes estote sicut serpentes. — In dem Medaillon über der Säule ist der Prophet Jesaias mit der Inschrift der Schriftrolle: Egredietur Virgo de radice Yesse. Darüber ist das Zeichen des Evangelisten Matthäus angebracht mit der Inschrift: Ipse salvum faciet populum suum a peccatis eorum. — Links kniet der Euphrat. Im Medaillon darüber ist die „Justicia" angebracht mit der Inschrift: Omnia in mensura et pondere pono; über dem Säulencapitäl Ezechiel mit der Inschrift: similitudo animalium et hic aspectus eorum; darüber das Zeichen des Evangelisten Johannes mit der Inschrift: Verbum caro factum est. — Ueber Geon befindet sich die „Temperancia" mit der Inschrift: Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci; über der Säule der Prophet Jeremias mit der Inschrift: Regnabit rex et sapiens erit; dabei das Zeichen des Lucas mit der Inschrift: Dabit illi dominus sedem David patris eius; — Ueber dem Tigris sieht man „Fortitudo" mit der Inschrift: Vir qui dominatur animo suo fortior est expugnatore urbis; darüber den Propheten Daniel mit der Inschrift: Omnes populi et tribus et lingue ipsi servient; dabei das Zeichen des Marcus mit der Inschrift: Ipse vos baptizabit in spiritu sancto et igne.

Das Relief unter dem dreitheiligen Bogen zwischen und über Phison und Euphrat (auf unsrer Tafel) stellt den wunderbaren (Buch Josua 3. beschriebenen) Durchgang der Israeliten durch den Jordan vor; Josua, die Lanze in der Hand, führt den Zug an, zwölf Männer tragen auf ihren Schultern die Bundeslade, und jeder in der Hand einen Stein zum Denkmal des Wunders. Auf dem Bogen über dem Relief steht:

Ad patriam Josue duce flumen transit Hebreus.
Ducimur ad vitam te duce fonte Deus. —

Das Relief zwischen Euphrat und Tigris stellt die Taufe Christi vor, der bis an den Oberleib im Wasser steht; über ihm die Taube, Gott Vater und die Inschrift: Hic est filius meus dilectus. Zur Rechten Christi Johannes, zur Linken zwei Engel mit Tüchern. Auf dem Bogen die Inschrift:

Hic baptizatur Christus quo sanctificatur
Nobis baptisma tribuens in flamine crisma. —

Zwischen Geon und Tigris ist das Relief vom Durchzug der Israeliten durchs rothe Meer. Moses führt den Zug, in der Rechten einen Stab, womit er die Wogen theilt, in der Linken die Gesetztafeln. Auf dem Bogen die Inschrift:

Per mare per Moysen fugit Egyptum genus horum
Per Christum lavachro fugimus tenebras viciorum. —

Das vierte Relief zwischen Phison und Genon enthält das Wappen des Hildesheimischen Hochstifts: Maria auf dem Thron, das heilige Kind auf dem Schooss, zur Rechten der Bischof St. Godehard, zur Linken der Bischof St. Epiphanius. An den Stufen des Thrones kniet der Stifter des Taufbeckens, Wilbernus; auf dem Bogen über dem Relief steht:

Wilbernus venie spe dat laudique Marie
Hoc decus ecclesie. Suscipe Christe pie.

Oben um den Rand des Beckens geht die Inschrift:

† QUATUOR. IRRORANT. PARADISI. FLUMINA. MUNDUM.
† VIRTUTES. QUE. RIGANT. TOTIDEM. COR. CRIMINE. MUNDUM.
† ORA. PROPHETARUM. QUE. VATICINATA. FUERUNT.
† HEC. RATA. SCRIPTORES. EWANGELII. CECINERUNT. †

Der Deckel hat ebenso wie das Becken vier Abtheilungen. Auf unsrer Bildtafel sehen wir die „Misericordia“ auf einem Thron; sie giesst aus einem Kruge Wein in eine Schale, die ihr ein knieender Armer entgegenhält, hinter ihm ein Nackter, der sich kleidet; auf der andern Seite sieht man einen Hungrigen, dem sie Brot reicht, hinter welchem ein Pilger steht; zu ihren Füssen liegt auf einem Lager ein Kranker. Die Inschrift darüber lautet: Dat Veniam sceleri per opes inopum misereri. An der Säule Jesaias mit der Inschrift: Frange esurienti panem tuum et egenos vagosque induc in domum tuam. — Das zweite Relief stellt die Bestätigung von Aarons Priesterthum durch den blühen-

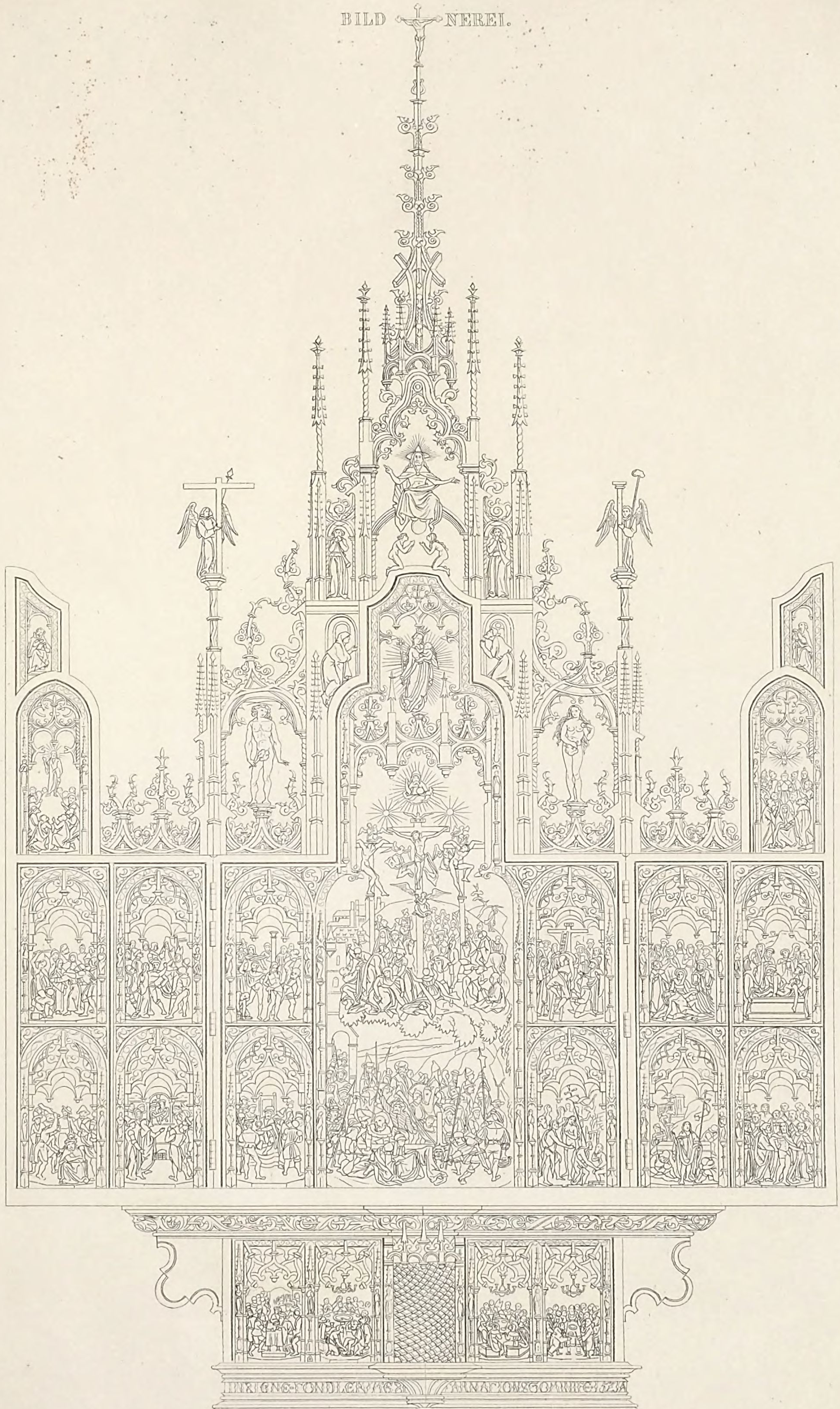
den Stab vor; dabei steht Moses mit der Inschrift: Prophetam suscitabit de filiis vestris. Darüber Salomo mit der Inschrift: Flores mei fructus honoris et honestatis; und an dem Bogen: Virga viret flore parit alma vigente pudore. — Das dritte Relief zeigt den bethlehemitischen Kindermord; Herodes mit der Inschrift: Quos dolor ostentat cruor a crudele cruentat. Auf der Rolle des Jeremias steht: Vox in Rama audita ploratus et ululatus Rachelis plorantis filios suos. — Im vierten Relief salbt Magdalena die Füsse Christi, der auf Simons Rede: „Hic si esset propheta, sciret utique qualis et quae est mulier quae tangit eum" antwortet: Remittuntur ei peccata multa. Dabei steht David mit der Inschrift: Cibabit nos pane lacrimarum et potum dedit nobis in lacrimis. Auf dem Bogen aber liest man: Spe reficit pectus lacrimis a flente refectus. — Um den Rand des Deckels läuft die Inschrift:

Mundat ut immunda sacri baptismatis unda.
Sic juste fusus sanguis lavachri tenet usus.
Post lavat attracta lacrimis confessio facta,
Crimine fedatis lavachrum fit opus pietatis

Da wir den Namen des Stifters von diesem Taufbecken, Wilbernus, Domherr von Hildesheim, kennen, so sollte es nicht unmöglich scheinen, die Zeit der Beschaffung mit Bestimmtheit zu ermitteln. Allein noch hat man den Namen nicht aufgefunden. Früher gab man dem Werk ein sehr hohes Alter (904—919), wogegen schon der Heiligenschein Godehards spricht, der erst nach 1135 möglich war.

Der Styl, in welchem ein Uebergang von den Traditionen der Antike zu eigener Formengebung wahrzunehmen ist, spricht für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts; obschon nicht mit Bestimmtheit, da die Gesammtform, so wie das architektonische Detail schon auf das 13. Jahrhundert deuten.





DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU SCHLESWIG

1515 - 1521.

1.

H. Walde gest.

T. O. Weigel. Leipzig.



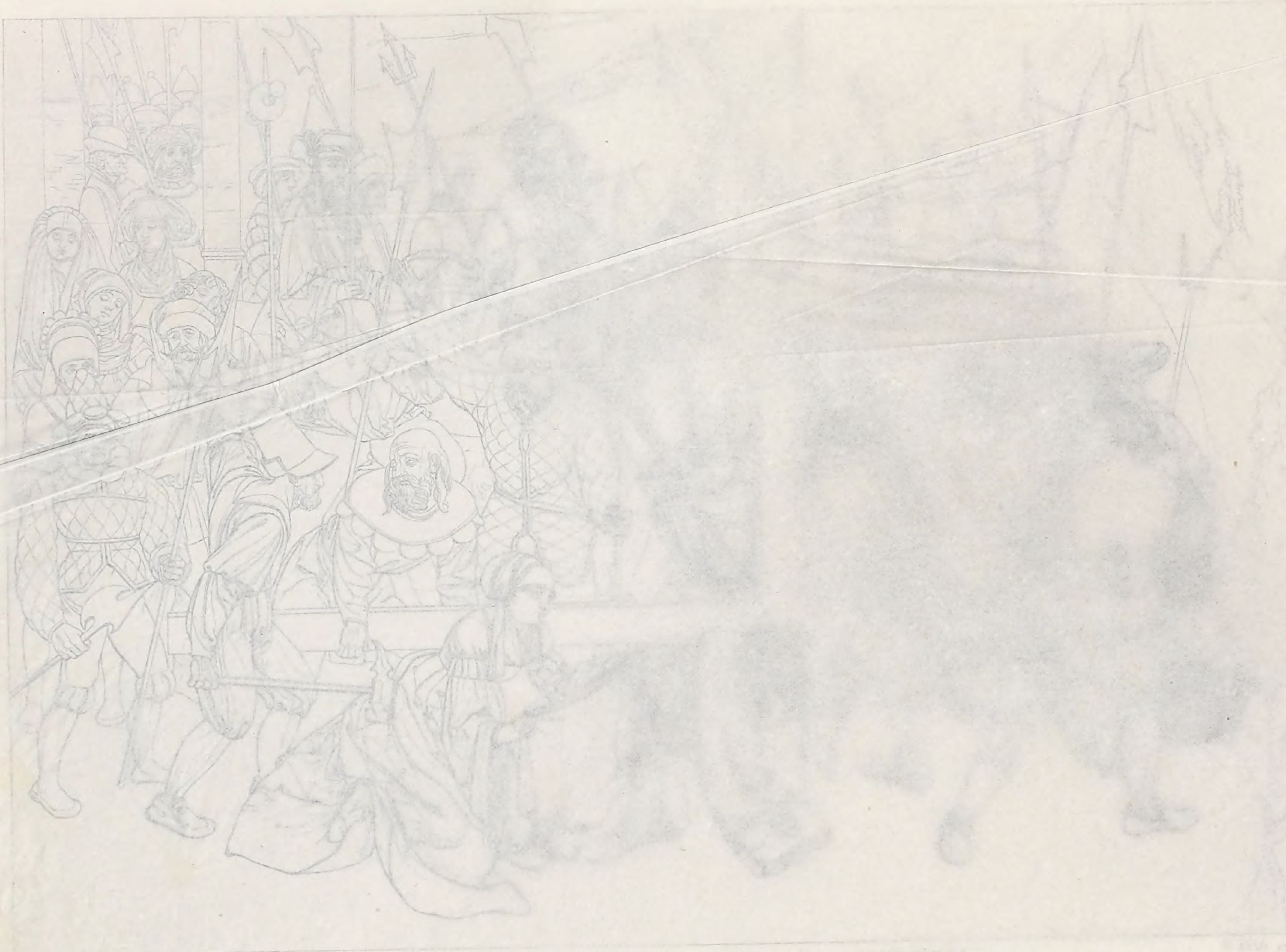
H. Walde gest.

DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU SCHLESWIG

1515 – 1521.

2.

T. O. Weigel Leipzig.



DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU SCHLESWIG

1515–1521.

3.

T. O. Weigel, Leipzig.



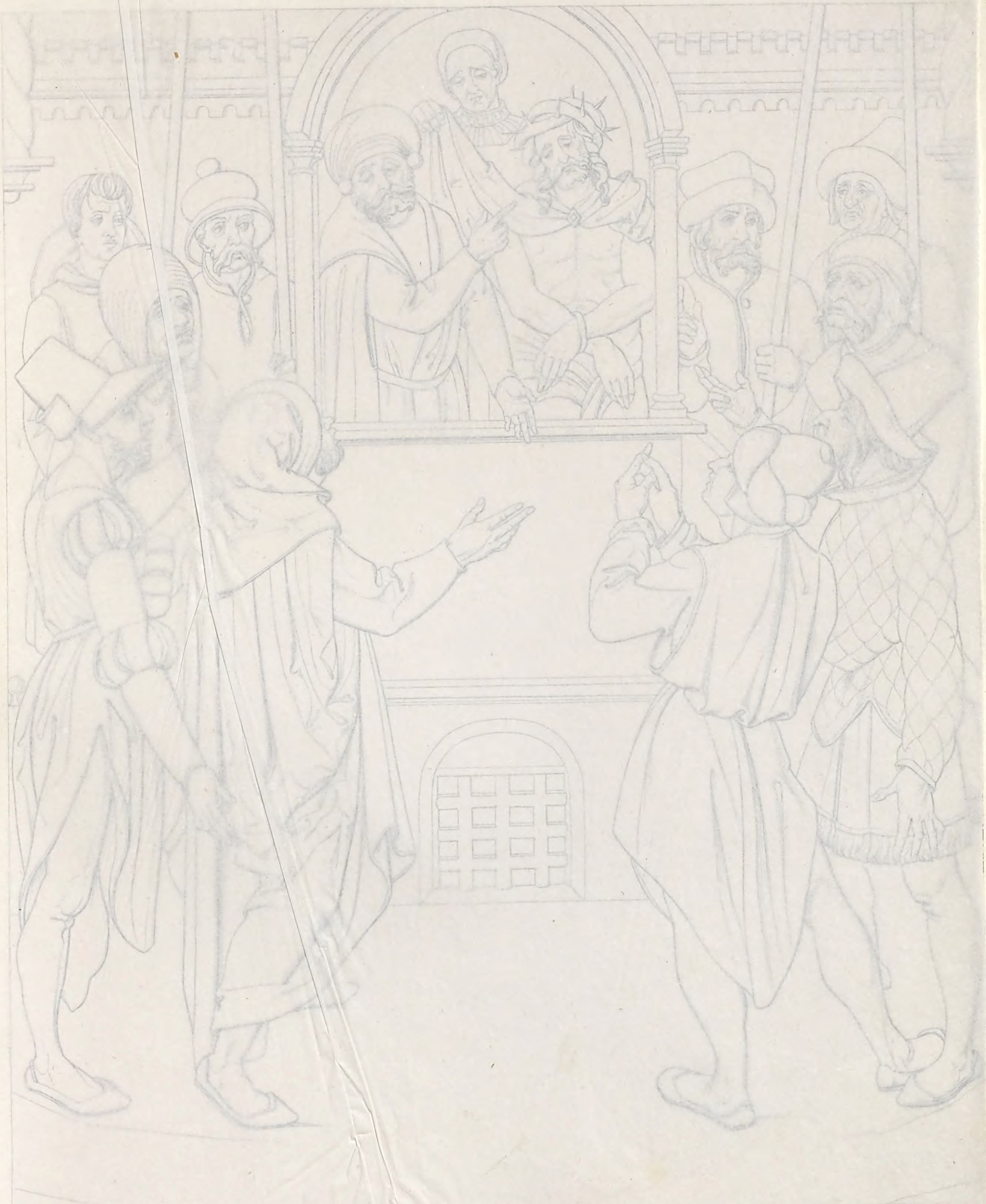
H. Walde gest.

DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU SCHLESWIG

1515–1521.

3.

T. O. Weigel, Leipzig.



DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU [illegible]

1515 – 1521.

4.

F. O. Weigel Leipzig.



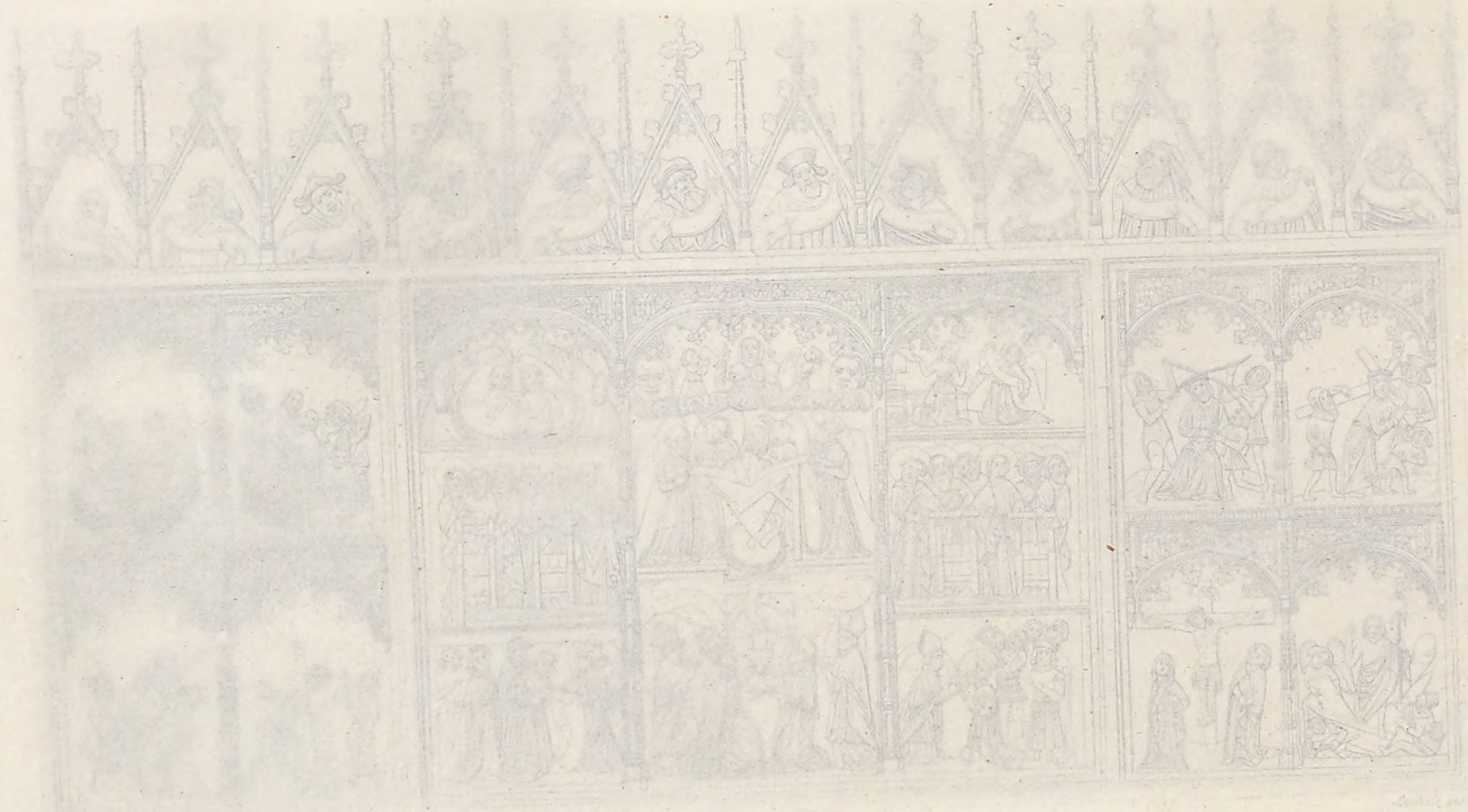
H. Walde gest.

DAS HOCHALTARWERK IM DOME ZU SCHLESWIG

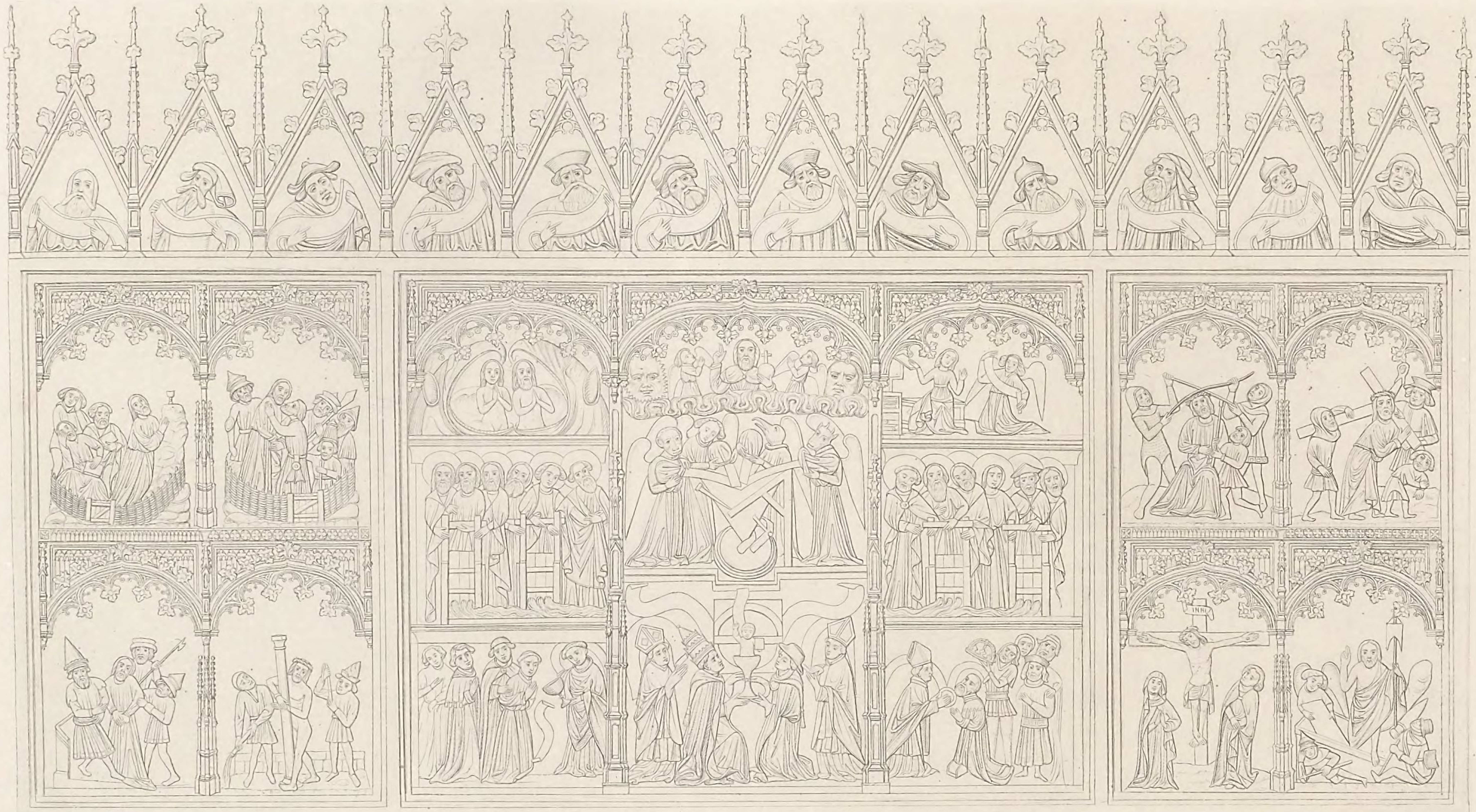
1515 – 1521.

4.

T. O. Weigel Leipzig.



ALTARWERK IN DER KIRCHE ZU TRIBSEES.



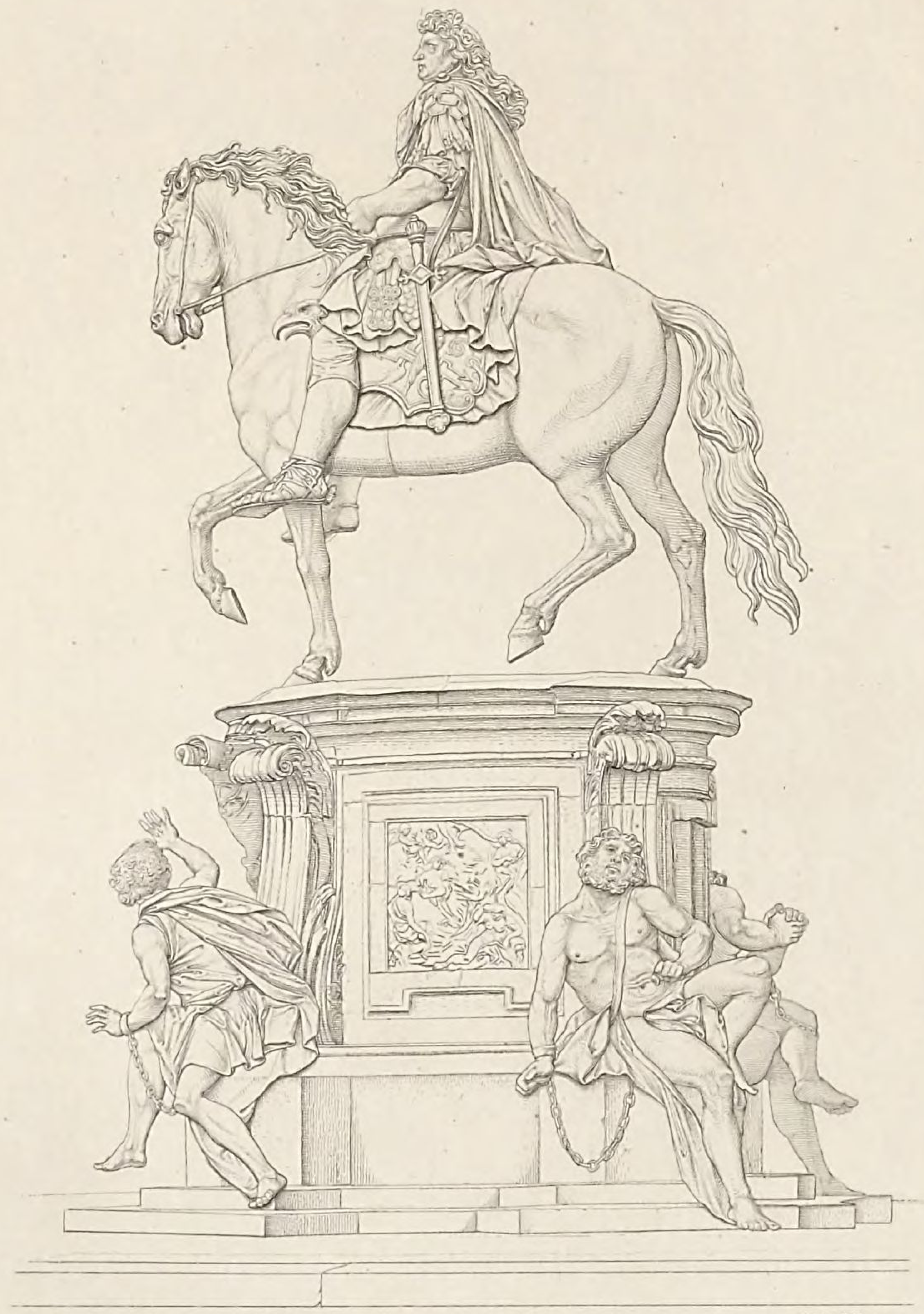
J. Krüger phot. Oechsle gest.

ALTARWERK IN DER KIRCHE ZU TRIBSEES.

T. O. Weigel. Leipzig.

BILDNEREI.



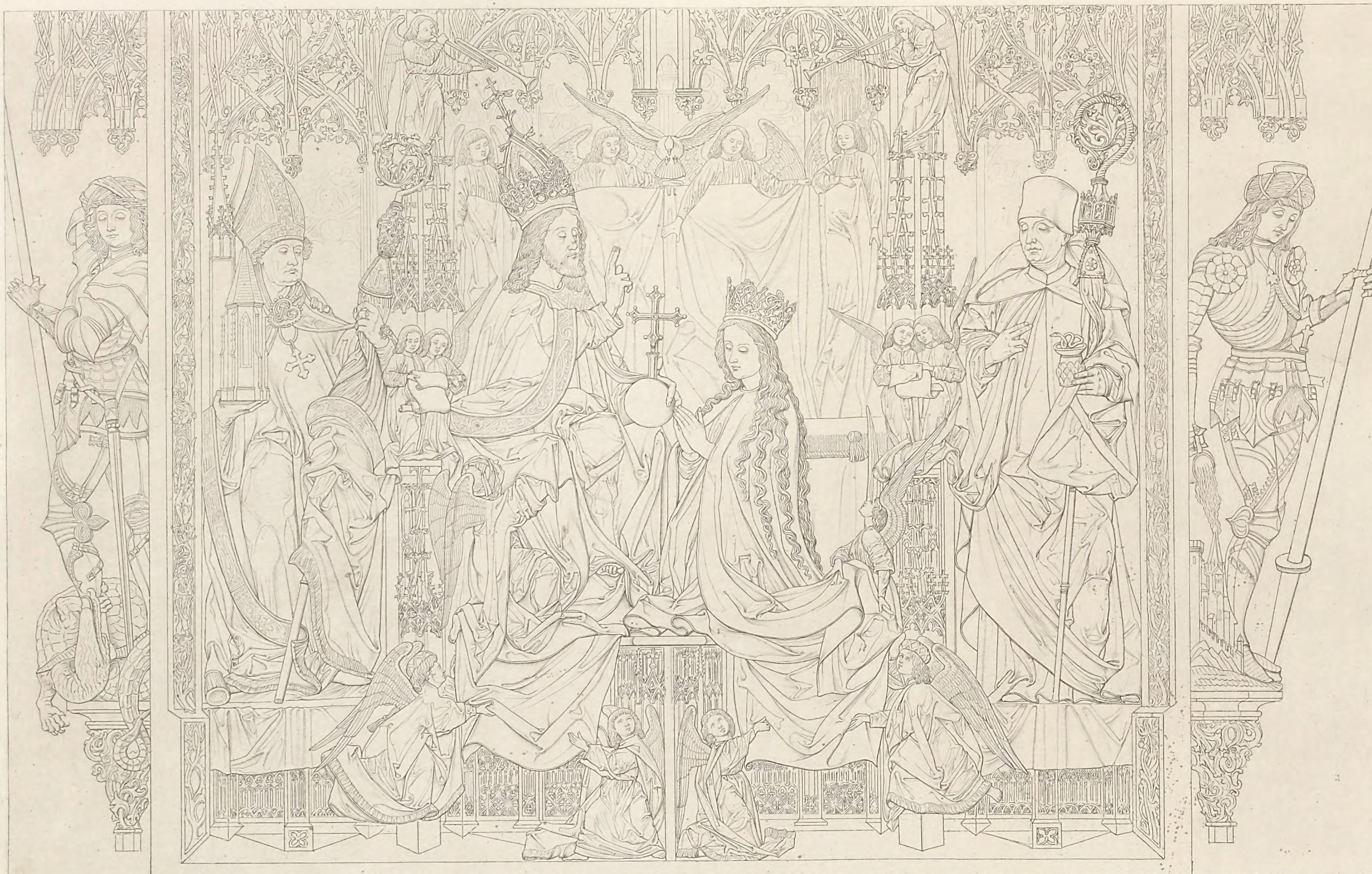


H. Walde gest.

DER GROSSE KURFÜRST
AUF DER LANGEN BRÜCKE IN BERLIN.

I. O. Weigel. Leipzig.





H. Walde gest.

DER HOCHALTAR VON M. PACHER
IN S. WOLFGANG
1481.

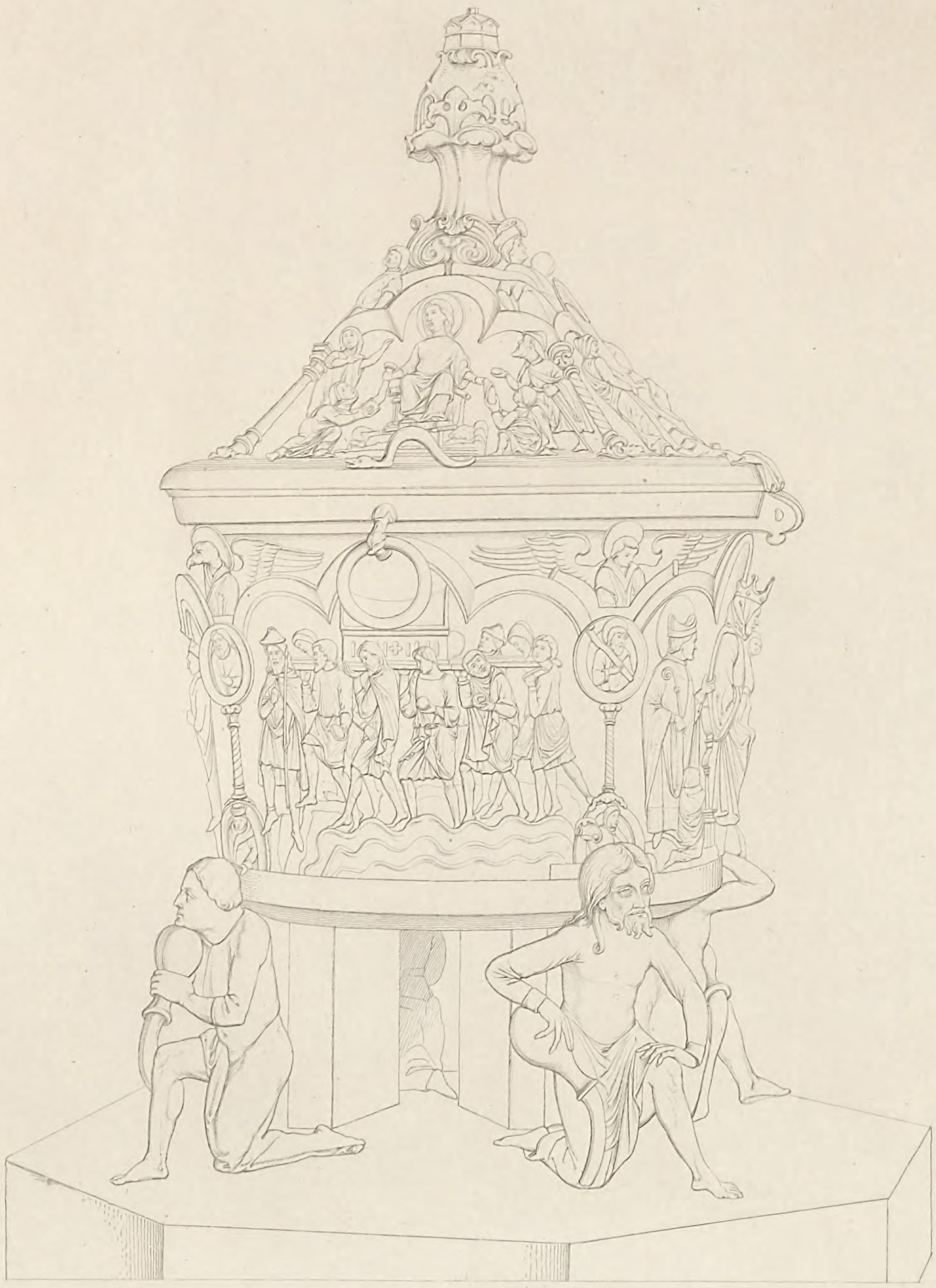
T. O. Weigel Leipzig.

BILDNEREI.



TAUFBECKEN
IM DOM VON HILDESHEIM
1150 n.B.

T. O. Weigel Leipzig.



H. Walde gest.

TAUFBECKEN
IM DOM VON HILDESHEIM
1150 ca.

T. O. Weigel Leipzig.

DRITTE ABTHEILUNG.

MALEREI.

DAS ALTARGEMÄLDE
IN DER ST. MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST.

Hiezu zwei Bildtafeln.

Die Anfänge der deutschen Kunst sind noch immer in mässiges Dunkel gehüllt; weder Meister-Namen noch Schulen können wir mit Sicherheit angeben und wenn auch einige Orte als bevorzugte Kunststätten hervortreten, wie etwa Bamberg, so sind doch auch da jedenfalls die Wege zu den Quellen verdeckt, aus denen man die ersten Anregungen geschöpft. Nur ein Umstand, und zwar ein bedeutungsvoller, scheint ausser Zweifel zu sein: während die Bildnerei sich an die Formen der antiken classischen Sculptur anzuschliessen bemüht war, hält sich die Malerei überall an den in Miniaturen und vielleicht in Tafeln überlieferten byzantischen Styl; wahrscheinlich aus dem einfachen Grunde, weil es wohl antike Bildwerke, aber keine antiken Gemälde gab, denen man etwas hätte absehen können. Diesen Eindruck machen uns die (ehemaligen Wandgemälde der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, des Domes zu Braunschweig, das Deckengemälde von S. Michael zu Hildesheim und viele alte Bilderreste in Cöln und a. a. O. (S. Denkmale etc. Bd. I. Malerei p. 7 f. V. p. 3).

Mit dem Styl zugleich sind auch Normen der Darstellung und Anordnung, ganze Compositionen aus den byzantischen Ueberlieferungen in die deutsche (wie in die italienische) Malerei übergegangen, deren Meister sich vor allem nicht die Erfindung, sondern die eigenthümliche Durchbildung des bereits Erfundenen zur Aufgabe gemacht zu haben scheinen. Ein Beispiel solcher Umbildung habe ich im VI. Bande der „Denkmale", Bildnerei p. 1 gegeben. Es kann daher nicht überraschen, wenn wir auch in dem Altargemälde aus der Marienkirche Zur Wiese in Soest, das wir hier mittheilen, auf einzelne Gestalten und Gruppen treffen, die sich bereits in ältern byzantischen Malereien vorfinden.

Dagegen zeichnet sich eben dieses Altargemälde durch eine Kraft des künstlerischen Schaffens aus, die seinem Meister in einer spätern Zeit der Kunstentwickelung im Allgemeinen eine der ersten Stellen gesichert haben würde. Es gilt uns als Zeugniss eines ursprünglichen schöpferischen Geistes in der vaterländischen Kunst, der für diese zu den grössten Erwartungen berechtigte, wenn ihm eine naturgemässe Entwickelung beschieden gewesen wäre.

Das Gemälde, das sich auf einem (verlassenen) Altar im südlichen Querschiff der

*) Ich verdanke die Kunde von diesem seltenen Werke der „Mittelalterlichen Baukunst in Westfalen von Lübke" und der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, T. O. Weigel, II. Bd. 5. 6. Sollte aber Jemand beim ersten flüchtigen Blick auf die von mir gegebenen Abbildungen diese für einen Abdruck der Platten der „Zeitschrift" halten, so bitte ich ihn, einen zweiten vergleichenden Blick auf beide zu werfen: Ich glaube alsdann einer weitern Erklärung überhoben zu sein.

Marienkirche zur Wiese in Soest befindet, hat eine Gesammtbreite von 6 F. 3 Z., ist aber — obschon auf einer Tafel — nach Art der Triptychen in drei Theile getheilt, von denen der mittlere 2 F. breit, 2 F. 6³/₄ Z. hoch ist, jedes Rundbild der Seiten dagegen 1 F. 11¹/₄ Z. im Durchmesser hat. Es ist in Temperafarben auf kreidegrundierte Leinwand (oder Pergament?) gemalt, die auf eine starke eichene Tafel aufgespannt worden. Was nicht von Figuren bedeckt ist, ist Goldgrund. Jedes der Rundbilder hat einen eignen runden Rahmen von in den Goldgrund eingepressten, romanischen Palmetten, der mit einem quadratischen Rahmen in Verbindung gebracht ist. Diese beiden quadratischen Rahmen sind in einer allgemeinen Umrahmung beschlossen, in welcher das Mittelbild ohne besondern Rahmen steht. Der Gesammteindruck sowohl dieser Anordnung, als der Form der Ornamente sagt uns, dass wir ein Werk aus der vaterländischen Malerei vor uns haben, dessen Beschaffung um die Zeit von 1200 zu setzen sein dürfte.

Den Gegenstand dieses Altargemäldes bilden drei Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Schon mit dieser Wahl charakterisirt sich die deutsche Kunst im Gegensatz zur italienischen, die fast ohne Ausnahme des Christuskind auf der Mutter Schôss, das Verbum caro factum, über den Altar stellte, während in Deutschland dafür mit Vorliebe das Leiden, Sterben und Auferstehen des Weltheilandes gewählt wurde. Es ist dieser Umstand um so beachtenswerther, als das Soester Bild wahrscheinlich das älteste deutsche Altargemälde ist und sich darin eine ursprüngliche kirchliche Anschauungsweise kund gibt.

Das erste Rundbild lässt uns Christum sehen im Verhör vor dem Synedrium. Vier Pfeiler im Hintergund, mit einem darüber liegenden, aufgenommenen Vorhang mögen den abgeschlossenen Raum andeuten sollen. Auf einer Art Thronsessel, hinter einem faltenreich bedeckten Tisch sitzt „Cayphas", der Hohepriester, und neben ihm zu seiner Linken ein untergeordneter College, vielleicht Hannas. Von drei Schergen wird Christus, die Hände kreuzweis mit einem dicken Strick gebunden, herbeigeführt. Caiphas richtet mit sichtlicher Ungeduld die Frage an ihn: „Wie lange noch willst du unsre Seelen beunruhigen? Bist du Christus, so sage es offen". Milde und Festigkeit in der Gestalt Christi lassen bereits die bekannte Antwort errathen, worauf einer der Schergen ihn anpackt, der andere ihn ins Gesicht zu schlagen Miene macht, während dem dritten ein Gefühl des Mitleids zu überkommen scheint. Hannas neben dem Hohenpriester macht die Umstehenden auf den Beklagten aufmerksam, die sich über seine Verstocktheit sehr entrüstet geberden. Zu grössrer Deutlichkeit ist dem Caiphas ein Papierstreifen in die Hand gegeben, auf dem seine Frage an Christus zu lesen ist.

Das Mittelbild enthält Christi Tod am Kreuz. Mit Einem Nagel sind beide Füsse auf dem Bret darunter befestigt (in ältern Darstellungen ist jeder Fuss einzeln angenagelt). Christus ist verschieden. Die Dornenkrone hat er nicht auf seinem Haupt, das sich nach der Seite gesenkt, wo seine Mutter mit Johannes und den Freundinnen steht. Tief, innig, aber gemässigt spricht der Schmerz sich aus. Sanft wird Maria von einer der Freundinnen weggezogen vom Schreckensort; Johannes, der sich noch nicht trennen kann, blickt mitleidvoll

ihr nach; hinter ihm trocknet eine der Frauen die thränenvollen Augen, eine andere sendet den letzten Abschiedblick zum Gekreuzigten empor. Auf der andern Seite zuvorderst steht der römische Hauptmann und legt sein glaubenvolles Zeugniss ab; aus den andern Männern neben ihm spricht Zweifel, unverholner Hass, Spott („Hilf dir selber!“) und Angst.

Die obere Abtheilung des Bildes über dem Kreuzarm wird von einer Engelschaar eingenommen, die mit ihrer Klage im Himmel die Klage auf Erden begleitet.

Zwischen beiden hat der Künstler einen Raum gefunden für eine rein symbolische Darstellung, durch welche die historische Bedeutung des Kreuzestodes Christi ins Bewusstsein gebracht werden soll. Im Geleit eines Engels naht eine gekrönte weibliche Gestalt, „Ecclesia“, die Kirche, dem Gekreuzigten und fängt aus seiner offnen Seitenwunde das Blut in einem Kelche auf, „das Blut das vergossen wird zur Vergebung der Sünden“, damit die Menschheit es aus ihren Händen empfange und dadurch der Gemeinschaft mit Christus, der ewigen Seligkeit theilhaftig werde. Auf der entgegengesetzten Seite wird von einem zweiten Engel eine andere weibliche Gestalt, welche die Gesetztafeln in ihrem Arm und die Beischrift „Synagoga“ als das Judenthum bezeichnen, verstossen; ihre Augen sind von der Kopfbinde bedeckt, auf dass sie nicht sieht; die Krone ihrer Herrschaft entfällt ihrem Haupte. Ein Gedanke, der in vielfältiger Umwandelung in der gesammten Kunst des Mittelalters widerkehrt.

Das zweite Rundbild, die drei Marien am Grabe, ist der Auferstehung Christi gewidmet. Ein Engel sitzt vor dem offnen Grabe, und indem er auf den leeren Sarkophag und das Leintuch zeigt, macht er die Frauen, die mit Salben und Räuchwerk für den Leichnam kommen, damit bekannt, dass der Herr erstanden ist von den Todten. Eine Gruppe Kriegsknechte im Vorgrund lässt uns nicht im Zweifel, dass sie, die Wächter des Grabes, das bedeutungsvolle Ereigniss — verschlafen haben.

Die kleinen Halbfiguren um die Rundbilder sind wohl die vier grossen Propheten und die vier Evangelisten; die Engelgestalten im äussern Rahmen haben nur die ornamentale Bedeutung, den leeren Raum passend ausfüllen, wobei ihnen ein wenig Theilnahme an den Ereignissen zugemuthet wird.

Fragen wir uns nun, was diesem Werke einen so vorzüglichen Werth gibt, dass wir ihm in den Denkmalen der deutschen Kunst eine ausgezeichnete Stelle anweisen, so kann es weder die Zeichnung noch die Malerei sein, die beide noch sehr unvollkommen daran erscheinen; es kann auch nicht die Conception des Ganzen, der Gedankeninhalt — so bedeutend er ist — uns überraschen, da er der älteren Kunst, und zwar schon der viel ältern überhaupt eigen ist: was uns jedenfalls überraschen muss, ist die Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, die dramatische Wahrheit, der entsprechende Ausdruck in allen Mienen, die bestimmte, scharfe individualisierende Zeichnung aller Charaktere, in Verbindung mit einer von traditionellen Formen noch ganz abhängigen, durch keinerlei Naturstudium belehrten, oder entwickilten Zeichnung. Alle Leiden und Leidenschaften sind mit wenigen, oft ganz unvollkommenen Strichen sprechend ausgedrückt. Man sehe nur dem Caiphas in das herrchsüchtige Gesicht! der Maria in ihr von Schwermuth gebeugtes; dem Engel der Auferstehung in sein tröstendes!

Ebenso ausdruckvoll und wahr sind alle Bewegungen von den zornentbrannten Feinden, bis zu dem bekehrten Hauptmann und den leidtragenden Frauen.

Fest und bestimmt, wie diese Charaktere, sind auch die Gewänder gezeichnet, so dass in die blos schematischen Linien des byzantinischen Styles ein vollkommenes Verständniss, die klarste Formenentwickelung gebracht ist, wobei der Reichthum der gewählten Motive nicht zu übersehen ist.

Freilich, wo es auf Zeichnung der Körperformen ankommt, da tritt die mangelhafte Naturkenntniss grell zu Tage. Nicht allein dass der Körper des Gekreuzigten kaum eine entfernte Uebereinstimmung mit der Natur hat, so sind selbst die Formen des Gesichts, Augen, Mund etc., der Hände nicht zu gedenken, fast ganz willkürlich.

Die Färbung ist ziemlich tief, die der Körpertheile sehr braun. Der Farbenauftrag ist sehr leicht und flüssig; die Ausführung sehr sorgfältig und einheitlich. Dem Ganzen Bestimmtheit und Vollendung zu geben, sind alle Formen des Körpers, wie der Gewänder und Nebendinge fest, mit starken, dunkelbraunen Umrissen gezeichnet. Ueberhaupt gibt sich durchaus eine sehr sichere, geübte Hand zu erkennen, ein entschiedenes, künstlerisches Talent. An eine eigentliche Modellierung ist nicht zu denken; doch geben die dunkeln Umrisse in Verbindung mit aufgesetzten Lichtstellen den Schein der Abrundung.

Wir können von diesem Werke, das bis jetzt einzig dasteht in der Geschichte der deutschen Malerei, nicht scheiden, ohne die Frage aufzuwerfen: Sollte sich von der Thätigkeit eines so offenbar hochbegabten Künstlers kein weiteres Zeugniss in Westfalen erhalten haben? Sollten nicht Spuren seiner Wirksamkeit aufzufinden sein, an denen wir das Fortschreiten auf dem betretenen Wege wahrnehmen könnten? Denn was sonst in Soest, in Methler etc. zu sehen ist, oder war, reicht nicht an den Meister vom Altargemälde in der Marienkirche zur Wiese in Soest.

DAS ALTARWERK
VON DIERK STUERBOUT IN DER ST. PETERSKIRCHE ZU LÖWEN.

Hierzu fünf Bildtafeln.

Wer sich dem Studium der deutschen Kunstgeschichte widmet, dem kann es nicht entgehen, dass alte und neue Zeiten sich viele Versäumnisse, viele Versündigungen gegen Kunst und Künstler vorzuwerfen haben. Hat man in frühern Jahrhunderten es nicht der Mühe werth gehalten, den Besitzstand von Kunstwerken genau festzustellen, über ihre Meister und Entstehungszeiten Buch zu führen, und in ihr Verständniss einzudringen, so ist man später noch viel gleichgültiger verfahren, hat die Werke ihrer Bestimmung entfremdet, sie der Zerstörung durch die Zeit oder auch durch Unverstand überlassen, oder auch sie stückweis vertrödelt. So ist das herrliche Altarwerk der Brüder Van Eyk von St. Bavon in Gent zum Theil nach Berlin gewandert und nie werden seine Theile wieder ein Ganzes bilden.

In der St. Peterskirche zu Löwen in der Capelle des h. Sacraments sehen wir eine Tafel mit dem Abendmahl Christi: sie ist der Ueberrest eines Triptychons, von welchem zwei Flügelbilder im Museum zu Berlin, zwei andere in der Pinakothek zu München aufbewahrt sind. Als Urheber des Werkes hat man sehr verschiedene Meister genannt. Descamps (Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, 1838) schreibt das Werk dem Quintin Messys zu; Hotho dem ältern Roger von der Weyden; von Keverberg, Dedecker, Michiels, Boisserée und Joh. Schoppenhauer dem Hans Memling (welcher Angabe die Peterskirche in Löwen und der Münchener Katalog gefolgt sind); Waagen dem Justus von Gent. Edward van Even, Archivist der Stadt Löwen, war der Erste, oder Einer der ersten, der auf Dierk Stuerbout hinwies (Les artistes de l'Hôtel de ville de Louvain 1852. p.149) und gegenwärtig sind alle Zweifel gehoben: van Even hat richtig gesehen!

Da dieser Künstler bisher zu wenig gekannt war, so will ich, bevor ich auf sein Altarwerk in der Peterskirche zu Löwen eingehe, einige Nachrichten über ihn vorausschicken, wobei ich mich an die Abhandlung halte, welche Edward van Even in der „Revue belge et étrangère, Bruxelles 1861" veröffentlicht hat.

Thierry Bouts, auch Stuerbout, oder, wie er sich selber schrieb, Dieric Bouts war der Sohn eines Malers gleiches Namens in Haarlem. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er übersiedelte 1463 nach Löwen und starb daselbst 1479. In Haarlem war noch im J. 1609 ein Altarwerk von ihm, das Leben des H. Bavon, (nach einer Note von Dumont bei Guicciardin, Description des Pays-Bas) bei einem H. T. Blin, das er noch für seine Vaterstadt gemalt hatte, das aber verschwunden ist. Ebenfalls verschollen ist ein Triptychon seiner Hand, das nach C. von Manders Bericht im Besitz von Jean Gerrits Buiteweg in Leyden war,

Christus nebst Petrus und Paulus. Es trug die Inschrift: „Duysent vier hondert en twee en't sestigh jaer nae Christus geboort heeft Dirk die te Haerlem is gheboren, my te Loven ghemaeckt. De eeuwighe rust moet hem ghewerden."

Den ersten grossen Auftrag in seiner neuen Vaterstadt Löwen erhielt Dierk Bouts von der Gemeinde der St. Peterskirche, für welche er zwei Altarwerke, das eine mit dem Leben des H. Erasmus, das andere mit dem Abendmahl auszuführen hatte. Das erstere befindet sich noch vollständig, das andere aber nur zum Theil noch an der ursprünglichen Stelle. Von ihm soll ausführlicher die Rede sein. Im J. 1468 nach Beendigung dieser Arbeiten übernahm Bouts im Auftrag der Stadt (die ihn inzwischen zum Dank zum „Pourtraicteur der Gemeine" ernannt hatte) zwei ziemlich umfangreiche Gemälde aus einer apokryphen Geschichte Kaiser Ottos III., der einen von seiner Gemahlin ungerechter Weise angeklagten Ritter hatte enthaupten lassen, und als die Wittwe in der Feuerprobe ihres Gemahls Unschuld bewiesen, die Kaiserin selbst dem Feuertod übergab. Die Bilder waren für den Gerichtssaal bestimmt, wo sie — zuletzt sehr vernachlässigt — 1827 der Prinz von Oranien sah und um 10000 fl. für seine Sammlung erwarb, aus der sie an den Kunsthändler Niewenhuys, und von diesem um 28000 fl. in die Galerie zu Brüssel kamen.

Unmittelbar darauf folgten zwei neue Bestellungen der Stadt an Meister Stuerbout: das eine Gemälde sollte 26 F. lang und 12 F. hoch werden, das andere ein Triptychon mit dem Jüngsten Gericht. Dies letztere ward zuerst in Arbeit genommen und war 1472 vollendet. Es ward mit grosser Auszeichnung und Sorgfalt im Stadthaus aufgestellt. Es ist aber doch gänzlich verschollen. Von dem andern, grössern Gemälde ist leider nicht einmal der Gegenstand uns bekannt. Wir wissen nur, dass der Meister über der Vollendung desselben im J. 1479 gestorben, dass es Hugo van der Goes zu Ende geführt, und dass es im Laufe des 18. Jahrhunderts verschwunden ist.

Stuerbout erhielt ein Ehrengrab in der Kirche des Récollets zu Löwen, das aber mit der Kirche im J. 1801 demoliert worden ist.

Wenden wir uns nun zu unsern Bildtafeln, so erinnern wir uns, dass Dierk Stuerbout für die St. Peterskirche in Löwen, und zwar für die Capelle des heil. Sacramentes, ein Altarwerk übernommen, als dessen Gegenstand das „Abendmahl des Herrn" festgestellt war. Die Form des Altarwerkes als eines Triptychons bot ihm Gelegenheit zur Erweiterung des Gedankens und er benutzte sie, indem er für die Flügelbilder Gegenstände aussuchte, die mit dem Hauptbild in Ideenverbindung stehen.

Es ist ein der Theologie entlehnter charakteristischer Zug der mittelalterlichen Kunst, die Beziehungen zwischen dem Neuen und Alten Testament aufzusuchen, und in dieser Gleichnisssprache eine Befriedigung poetischer Anforderungn zu sehen. Schon an den altchristlichen Sarkophagen begegnen wir dieser Bildersprache; nur dass hier grossentheils der Vergleichspunkt nicht vor die Augen gestellt, sondern als selbstverständlich in der Seele des Beschauers vorausgesetzt wird. So sehen wir z. B. die Errettung des Jonas aus dem Rachen des Wallfisches, des Daniel aus der Löwengrube etc. als Bilder der Auferstehung Christi,

aber ohne diese, an den Sarkophagen dargestellt. Aus der gleichen Sinnesrichtung müssen wir uns das Mosaik in S. Apollinare in Classe bei Ravenna erklären, auf welchem Melchisedech mit Brot und Wein an einem Tische sitzend abgebildet ist, neben welchen links Abel mit dem Lamm, rechts Abraham mit Isaak stehen; das unblutige Opfer der Messe, auf welches diese Bilder hindeuten, ist nicht abgebildet.

Das spätere Mittelalter bediente sich häufig derselben Bildersprache, begnügte sich aber nicht mit den blossen Andeutungen, sondern führte die Vergleichung vollständig durch.

Im Altarwerk des Dierk Stuerbout sehen wir neben dem Hauptbilde vom Abendmahl (Taf. 1.) vier alttestamentliche Scenen, deren Beziehung dazu nicht zu schwer zu ermitteln ist: Taf. 2. Abraham und Melchisedech; Taf. 3. das Passahmahl; Taf. 4. das Mannasammeln und Taf. 5. Elias in der Wüste.

In der Genesis 14, 18. wird erzählt, dass Abraham, als er von der Schlacht des Kedor Laomor kam, von Melchisedech, dem König von Salem, einem Priester Gottes des Höchsten, mit Brot und Wein erquickt und dann gesegnet worden sei. Nach der oben erwähnten theologisch-symbolischen Auffassungsweise hat man darin ein Vorbild des Abendmahls gesehen, und als solches steht es hier, auf unserer Bildtafel 2. Melchisedech in halbpriesterlicher, halbköniglicher Tracht, hält knieend Brot und Wein Abraham entgegen, der, indem er sein Haupt entblössen und in's Knie sinken will, nach der dargereichten Erquickung langt. Ein Diener steht hinter ihm, während hinter Melchisedech ein anderer, das Scepter haltend, kniet, dem sich stehend zwei Männer anschliessen, von denen wenigstens einer so bildnissartig aussieht, dass er für den Donator des Werkes gehalten werden könnte. Zwischen Hügeln in der Ferne hält der Zug der Reissigen Abrahams, voran der Führer seines Rosses. Den Hintergrund nimmt eine hügelige Landschaft ein, mit einer Stadt, deren Dom wohl die Peterskirche zu Löwen vorstellen könnte.

Dieser Theil des Altarwerkes ist mit der Boisseréeschen Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen, wo es als eine Tafel „Hemlings" im Katalog verzeichnet steht.

Unsere dritte Bildtafel zeigt das jüdische Passah-Mahl, den unmittelbaren Ausgangspunkt für das christliche Abendmahl, ursprünglich unterhalb des Melchisedech das zweite Bild des rechten Seitenflügels.

Wir sehen in ein nach niederländischer Weise angeordnetes Zimmer mit einem getäfelten Fussboden, und einem gedeckten Tisch. Auf diesem nimmt ein Teller mit dem gebratenen Osterlämmchen die Mitte ein, um dasselbe liegen einige Salatblätter, einige Semmeln auch ein Paar Messer und Gläser fehlen nicht, wohl aber Gabeln und Teller. Sechs Personen vier männliche, zwei weibliche, stehen um den Tisch, ein Jedes mit einem Stab im Arm oder in der Hand. Nur der Aelteste hat den seinigen beiseite gesetzt, da er beide Hände braucht, den Braten zu zerlegen.

Es ist eine Art Mannichfaltigkeit in die einförmige Darstellung gebracht, indem der Eine den Becher, ein Mädchen einen Bissen zum Munde führt, das andere aber das Glas nur erst anfasst; ein anderer Mann hält das Messer bereit zum Zerlegen des von ihm

erwarteten Bratentheils, während der letzte einen Bissen zwischen den Fingern auf dem Tische hält.

Nicht nur die ausserordentliche Bescheidenheit, mit welcher auf dieser Tafel für sechs Personen und deren leibliches Bedürfniss gesorgt ist, sondern vornehmlich die feierliche Haltung sämmtlicher Anwesenden, weist auf die geistige Bedeutung der Darstellung hin. Die Auffassung ist rein symbolisch und der Künstler hat nicht einen täglichen häuslichen, sondern einen festlichen religiösen Act uns vor Augen stellen wollen. Um aber doch der Besorgniss zu begegnen, dass die Leute zur Stillung des Durstes an den leeren Bechern nicht ausreichende Hülfsquellen haben dürften so zeigt er uns im Hintergrund, eintretend in's Gehöft, den Knecht mit einer Kanne voll unbezweifelter Herzstärkung.

Diese Tafel ist mit der Solly'schen Sammlung in das Berliner Museum gekommen. Unsere vierte Bildtafel ist eine Darstellung des Mannasammelns in der Wüste. Brot, vom Himmel gefallen, um die Verschmachtenden vor dem Untergang zu retten, ist ein leicht verständliches Sinnbild für das Brot, das für uns gebrochen wird zur Errettung von den vernichtenden Folgen der Sünde in der Wüste des Lebens. In einer felsigen Gegend sehen wir eine Anzahl Männer und Frauen zerstreut, deren Beschäftigung durch die Gruppe im Vorgrund zur vollkommenen Klarheit gebracht wird. Hier sehen wir zunächst zwei Männer und eine Frau kleine Körner vom Boden auflesen und sie in Kännchen und Körbe sammeln; neben einer Frau, die bereits ihr Körbchen angefüllt hat, steht ein Knabe, der die Mutter um eine Gabe aus dem Körbchen anspricht. Danach erkennen wir die Beschäftigung der Figuren im Hintergrunde leicht. Auch hier kann es Niemanden einfallen, das Bild einer gestillten Hungersnoth zu sehen: Kein Hühnchen wäre mit den Paar Körnern die wir sehen zu sättigen! Selbst die Bewegungen und Geberden der Betheiligten sagen uns, dass hier nur eine sinnbildliche Darstellung geboten wird.

Diese Tafel ist mit der Boisserée'schen Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen, wo sie, wie Taf. 2., für ein Werk „Hemlings" gilt.

Unter dem Bilde des Mannasammelns auf dem linken Seitenflügel war ursprünglich das Bild angebracht, von welchem unsere fünfte Bildtafel eine Nachzeichnung giebt. Es ist der Prophet Elias, zu dem ein Bote tritt, um ihn von dem vertrockneten Bache Crith nach der Stadt Zarpath zu schicken, wo für ihn gesorgt sein sollte.

Die Beziehung dieses Gegenstandes zum Abendmahl ist allerdings vornehmlich in dem Umstand zu suchen, dass Elias auf unmittelbare Anordnung Gottes (I. Buch der Könige 17.) in der Wüste von Raben gespeist wurde, so dass auch hier, wie bei dem Mannasammeln, eine Himmelsspeise gleichnissweise in Erinnerung gebracht wird. Zugleich aber hat die Gestalt des Elias eine persönliche Beziehung auf Christus, indem einige seiner Thaten mit geringer Veränderung in der Geschichte Christi wiederkehren. Die wunderbare Unerschöpflichkeit vom Oehlkrüglein und Mehlkasten der Wittwe zu Zarpath; die Erweckung ihres Sohnes vom Tode; die Vertreibung und Vernichtung des Baalsdienstes erinnern lebhaft an Erzählungen des neuen Testamentes.

Auf unserem Bilde liegt der Prophet mit den Zeichen der Erschöpfung am Boden; Brot hatte er wohl, aber für den Durst war kein Tropfen vorhanden. Da tritt ein Engel Gottes zu ihm und ermuntert ihn, nach Zarpath zu gehen; welchem Gebot er auch alsbald, wie das Bild im Hintergrund sehen lässt, Folge giebt.

Diese Tafel ist mit der Sollyschen Sammlung in das Berliner Museum gekommen.

Wir wenden uns nun zu dem Haupt- und Mittelbild des Altarwerkes, dem die Flügelbilder nur als Einleitung zu dienen hatten: zur Einsetzung des heil. Abendmahles.

In einem Zimmer, das dem Refectorium einer reichen Abtei aus dem 15. Jahrhundert gleicht, sitzen Christus und seine Jünger um einen gedeckten Tisch, auf dem ausser einer leeren Schüssel, einigen Brotschnitten und Gläsern nicht viel zu sehen ist. Der Heiland sitzt zwischen Petrus und Johannes, neben denen noch zwei andere Apostel Platz genommen; je drei der Uebrigen sitzen an jeder schmalen Seite, und Christus gegenüber noch zwei, von denen der links unverkennbar Judas ist, obschon er sein gewöhnliches Merkmal, den Geldbeutel, nicht sehen lässt. Hinter Petrus steht mit andächtiger Miene und gefalteten Händen der Donator als der vielleicht zur Bedienung der Gäste bereite Hausherr, während ein muthmàsslicher Hausfreund, der leicht das Bildniss des Malers sein könnte, rechts neben dem Anrichtschrank Platz genommen. Durch das offene Küchenfenster sehen zwei Diener herein.

Der Moment der Darstellung ist die feierliche Einsetzung des Abendmahles; Christus hat das Brot gebrochen und segnet es zugleich mit dem Kelch, der vor ihm steht. Alle Anwesenden sind voll Andacht, die schmerzlichen von Christus vor der Einsetzung des Abendmahls gesprochenen Worte von dem ihm aus ihrer Mitte drohenden Verrath erwägend. Nur der Verräther selbst macht eine trotzige Miene.

Dieses Gemälde, so hoch wie zwei Flügelbilder zusammen, befindet sich noch an der ursprünglichen Stelle, in der Capelle des heil. Sacraments, in der Peterskirche zu Löwen.*)

Fragen wir nun nach den Eigenthümlichkeiten des Meisters, wie sie an diesem Werke hervortreten, so ist es wohl natürlich, dass wir zunächst ihn mit jenen Künstlern zu vergleichen suchen, denen von bedeutenden Kunstkennern sein „Abendmahl“ zugeschrieben worden. Mit Descamps an Quintin Messys zu denken, ist freilich kaum mehr möglich, wenn man sich der viel freieren Bewegungen, sowie der sehr stark naturalistischen Zeichnung des letzteren erinnert. Näher jedenfalls steht Stuerbout dem älteren Roger, unterscheidet sich aber wesentlich von ihm durch wärmere Färbung und eine weniger individuelle Formenbildung. Neben Memling aber erscheinen seine Formen viel strenger, der Farbenauftrag viel pastoser, die Ausführung auf einen höheren Grad feiner Vollendung gesteigert; was neben Justus von Gent und seiner freieren Behandlungsweise noch mehr hervortritt.

Gemeinsam mit ihnen und anderen Malern der Van-Eykschen Schule ist dem Meister Stuerbout die symbolische Auffassungsweise, die Werthschätzung von Gedanken in der Kunst;

*) Die Zeichnung nach dem Abendmahl, nach welcher der Kupferstich von H. Walde ausgeführt worden, verdanke ich der grossen Gefälligkeit des Herrn Archivisten van Even in Löwen.

eifriges, doch noch unfreies Studium der Natur, namentlich eine gewisse Gebundenheit der Bewegungen, und die grösste Sorgfalt in der technischen Behandlung. In der Bekleidung der Gestalten folgt er grossentheils dem Zeitgeschmack, weiss aber doch der Tracht einen etwas idealen Charakter zu geben. In der Darstellung ist er nichts weniger als leidenschaftlich, und wie seine Gestalten äusserst mässig in ihren Bewegungen sind, so verrathen auch ihre Mienen nur wenig Freude oder Schmerz, Hunger oder Durst; selbst beim Abendmahl nichts, als was der Messe lesende Priester vor dem Altar auf sein Gesicht schreiben würde. Eine rituale Ruhe beherrscht Alle und Alles.

MADONNA VON MATTHIAS GRUENEWALD.

2 F. 9 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit.

Hierzu eine Bildtafel.

Matthias Gruenewald gehört zu denjenigen deutschen Meistern, denen erst eine Spätzeit hat Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine Zeitgenossen haben es nicht der Mühe werth gehalten, Nachrichten über sein Leben zu sammeln, so dass wir nicht einmal wissen, weder wann er geboren, noch wann er gestorben ist. Das nur wissen wir, dass er Zeitgenosse von Albrecht Dürer war, sowie, dass er an dem Erzbischof von Mainz, Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, einen hohen Gönner hatte, in dessen Auftrag er mehre grosse und kleine Werke ausgeführt.

Aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg, wo sich noch gegenwärtig eine Tafel mit dem H. Valentinian von ihm befindet, kamen fünf grosse Tafeln mit Heilgengestalten in die Pinakothek zu München; die Altarflügel im Dome zu Brandenburg mit einzelnen Heiligengestalten sind gleichfalls sein Werk; sowie das grosse Altarwerk in der Marienkirche zu Halle, in welchem der Kurfürst als Stifter im Bildniss aufgeführt ist. Auch hier sind es — ausser der Verkündigung an der Aussenseite — nur einzelne Heiligengestalten, die den Inhalt des Werkes bilden. Die Hauptfigur des Mittelbildes ist die heilige Jungfrau auf der Mondsichel, von einer Engelschaar umgeben; unbedenklich das grösste, schönste und bedeutendste Werk des Meisters, gezeichnet mit der Jahreszahl 1529.

Einen Einblick in den Geist, in welchem dieses vorzügliche Werk geschaffen ist, bietet ein kleines Oelgemälde, das Gruenewald gleichfalls für seinen hohen Gönner ausgeführt, und das sich noch gegenwärtig in dessen (nun königlich bayerischem) Schloss zu Aschaffenburg als eine der Hauptzierden der dortigen Galerie befindet, und das wir hier in verkleinerter Abbildung geben.

Maria steht, in einen weiten Mantel gehüllt, das Scepter in der Rechten, in der Linken das heilige Kind auf dem Halbmond, nach der Vision des Johannes (Offenbarung 12, 1 ff.). Das aufgelöste Haar umgibt sie mit reichen Locken; liebend neigt sie ihr Antlitz nach dem Kinde, das vertraulich sein Aermchen um ihren Nacken schlingt und mit der linken Hand einen Apfel hält, als Sinnbild offenbar des Reichsapfels, der seinerseits ein Sinnbild der Welt ist.

Der Halbmond, vielmehr die erste Sichel des Neumonds gilt in der christlichen Kunstsprache für das Symbol der Empfängniss; das Zeichen aber der unversehrten Jungfräulichkeit

ist die Krone des ewigen Lebens, die zwei über der heiligen Jungfrau schwebende Engel ihr aufs Haupt zu setzen im Begriff sind. Rings um den Licht-Nimbus, in welchem die Gottes-Mutter steht, sind Wolken gelagert, aus denen Cherubim und andere Engelskinder andächtig und voll freudiger Bewunderung zu ihr aufblicken.

Unten links neben der Mondsichel ist das Wappen des Kurfürsten von Brandenburg, Cardinal-Erzbischofs von Mainz angebracht.

Die Auffassung des Bildes ist, wie man sieht, nicht ohne poetisches Gefühl: der Künstler hat den Eindruck des Uebernatürlichen, Göttlichen hervorbringen, gleichsam einen hohen Lobgesang Mariä malen wollen. Dem entspricht auch die feierliche Anordnung, der die Gestalt umfliessende Lichtglanz, der sie frei und gänzlich unberührt von der Umgebung erscheinen lässt, dazu der heitre Wolkenkranz mit den vielen Engelangesichtern.

Dagegen bildet die stark realistische Formengebung, wie sie der fränkischen Schule eigen ist, einen fühlbaren Gegensatz zu der hochpoetischen Darstellung. Nicht nur die Engel, und das Christkind, nein! auch die gebenedeite Jungfrau selbst erinnern mit ihren sehr abgerundeten Formen und dicken Gliedmassen zu sehr an die irdische Wirklichkeit, als dass wir sie in der idealen Wolkenregion heimisch erachten könnten. Wohl aber hat Gruenewald, gleich seinem grossen Zeitgenossen, die weder idealen, noch besonders schönen Züge durch den Ausdruck der Güte, Anmuth, Freudigkeit und Liebe zu beleben gewusst, so dass der Eindruck seiner fast immer edlen Gestalten durchaus wohlthuend ist.

Bedeutender, als in den oft sogar unrichtig gezeichneten Körperformen, ist Gruenewald in der Gewandung, die er nicht nur in einfacher Grösse anzuordnen versteht, sondern bei der er auch mit vielem Geschick das kleinknittrige Gefälte vermeidet, das selbst bei Dürer oft den Eindruck einer Gestalt schwächt.

Die Färbung des Bildes ist blühend, ohne im mindesten bunt zu sein; warm, mild, harmonisch; die Behandlung ist leicht und flüssig. Das Gemälde macht einen kräftigen und äusserst ansprechenden Gesammteindruck.

DER ST. JOHANNES-ALTAR
VON H. MEMLING IN BRÜGGE.

Mit fünf Bildtafeln.*).

Wenn man Göthes „Iphigenie“ Thoas nennen würde, oder Shakespeares „Heinrich IV.“ die Schenke zu Eastcheap, oder die „Ilias“ den Tod des Rhesos und dgl. m., so würde diess Missverstehen allgemein als ein den Dichtern angethanes Unrecht gerügt werden. Haben denn aber die Künstler nicht das gleiche Recht, dass man sich um den leitenden Gedanken in ihren Schöpfungen bekümmere und denselben nicht nebensächliche oder gar falsche Motive unterschiebe? In Rafaels „Schule von Athen“ sieht Vasari eine Vereinigung von Theologie u. Philosophie; das Genter Altarwerk der Brüder Van Eyk wird „die Anbetung des Lammes“ genannt, wobei die ganze obere Hälfte des Altars ausser Acht bleibt. A potiori fit denominatio, sagt man, und nennt den St. Johannes-Altar in Brügge „die Vermählung der H. Katharina“, obschon nicht nur beide Johannes auf dem Mittelbilde stehen, sondern auch jeder Flügel einem Johannes gewidmet ist, und das Kloster, für welches das Bild gemalt wurde, und wo es sich noch befindet, bis auf den heutigen Tag S. Johannes zu den Ursulinerinnen heisst.

Ohne demnach der alexandrinischen Königstochter Rechte schmälern zu wollen, erkennen wir als die Hauptpersonen des Altars von Memling im Ursulinerinnen-Kloster zu Brügge S. Johannes den Täufer und S. Johannes den Evangelisten; natürlich ohne Beeinträchtigung des Hauptmotives eines jeden Altarbildes ältrer Zeit, des Fleisch gewordenen Wortes. Auf einem festlich verhangenen Thron sitzt die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kind auf ihrem Schôss. Selber festlich umhüllt von einem reichgestickten Mantel erscheint sie als Königin des Himmels, über deren Haupt schwebende Engel die Krone halten. Zu ihrer Linken kniet ein Engel, der ein aufgeschlagenes Buch ihr vorhält; zur Rechten ein anderer, der die Orgel spielt. Weiter nach vorn sitzt zu unserer Rechten die H. Barbara, in ein Buch vertieft, und ihr gegenüber kniet die H. Katharina, und empfängt vom Christuskind den Ring zum Zeichen, dass sie sich ihm verlobt hat. — Hinter Katharina steht, das Lamm mit dem Kreuz im Arm, der Täufer Johannes, und hinter Barbara der Evangelist, den Kelch in der Hand, aus dem er den Giftteufel austreibt. Hinter Beiden öffnet sich die Landschaft, in die man durch eine Säulenhalle sieht; und in welcher rechts das Martyrium des Evange-

*) Ich verdanke die sehr correcten Zeichnungen dem H. Güffens in Antwerpen, der die nach Fierlandts stellenweis unkenntlichen Photographien gemachten Umrisse nach dem Originalgemälde soviel möglich berichtigt hat.

listen, — er sollte in siedenden Oel zu Tode gepeinigt werden —, links die Predigt und Gefangennehmung des Täufers zu sehen sind.

Der rechte Flügel des Altars (Taf. 2) ist der Geschichte des Täufers gewidmet. Im Hintergrunde sieht man die Stadt und den Palast des Herodes, und darin das Gastmahl, bei welchem die Königstochter den verhängnissvollen Tanz aufführt, dessen Folgen im Vordergrund sichtbar sind. Hier liegt der hauptlose Leichnam des Heiligen, die Hände noch zum Gebet gefaltet, am Boden, und die Prinzessin empfängt, nicht ohne einiges Schaudern, vom Henker das abgeschlagene Haupt auf einer Schüssel. Die nebenstehende Wache verwundert sich über die Kaltblütigkeit der Dame; zwei Männer aber, ein ältrer und ein jüngrer, der Tracht nach zum Hofe gehörig, sind in Nachsinnen versunken über die That, deren Augenzeugen sie waren und sind.

Der linke Altarflügel (Taf. 3.) wird vom Evangelisten Johannes eingenommen, und zwar ist er dargestellt, sitzend auf der Insel Patmos, versunken in die Gesichte der Apokalypse. Hier sieht er den Drachen, der das Kind verschlingen will und vom Engel in den Abgrund gestürzt wird; hier den Engel über Land und Meer; die vier Reiter und das Ungethüm mit dem Flammenrachen, aber auch den König des Himmels auf seinem Thron, umgeben von den mystischen Thieren und den vierundzwanzig Aeltesten, und das Opfer der Gemeinden empfangend.

Auf der Aussenseite des rechten Flügels (Taf. 4) knien die Stifter des Altars, Jacob Oster und Anton Snyers, mit ihren Schutzheiligen Jacobus und Antonius; auf dem linken (Taf. 5) die Mitstifterinnen, die Hospitalschwestern Agnes Casenbrod und Klara Oster mit ihren Patroninnen Agnes und Clara.

Es wäre überflüssig, ein Wort zu sagen über den hohen Werth dieses Werkes, das nun seit lange schon die Bewunderung der Welt auf sich gezogen. Wohl aber wollen wir versuchen, uns über seine Bedeutung im Einzelnen Rechenschaft zu geben.

Die Doppelrichtung, in welcher die flandrische Schule von Anbeginn sich bewegt, war auch das Erbtheil vom Meister des Johannes-Altars und tritt an diesem deutlich hervor. Festhaltend an der symbolischen Auffassungsweise gibt er seinem Hauptbilde das Gepräge einer kirchlichen Feierlichkeit, die nur die Beziehungen zum Altardienst, zum Kloster und zu den Stiftern des Bildes vergegenwärtigen soll; in fast bewegungsloser Ruhe verhalten sich die Anwesenden, und wo ja ein Schimmer von Handlung eintritt, ist sie so frei von Gemüthsbewegung, dass sie nur als Ceremonie gelten kann.

Dieser Auffassung entspricht nun auch die ganze Anordnung, die strenge Symmetrie in der Zahl, Stellung und Haltung der Figuren, die Pracht der Teppiche und Gewänder, das nur dem Gedanken mögliche Schweben der die Krone haltenden Engel über der Madonna. — Nur im Hintergrund, ausserhalb der eigentlichen Vorstellung, entfaltet der Künstler ein wenig dramatisches Leben, aber doch nur in den Schranken der Symbolik, mehr als Erinnerung, denn als Darstellung, da die handelnden (oder leidenden) Personen bereits im Vordergrund ihre anderweitige Bestimmung gefunden.

Geht nun auch der Künstler noch mehr auf dem einen Flügelbild in die dramatische Darstellung über, und zeigt uns den Act der Enthauptung in ziemlicher Ausführlichkeit, so ist doch auch hier dem Realismus eine Grenze gezogen durch die Scene im Hintergrund, wo wir die Tochter der Herodias die im Vorgrund der Enthauptung beiwohnt, vor den königlichen Aeltern tanzen sehn; nicht gerechnet, dass die Empfindung der bei der grausenhaften Handlung Anwesenden sich in so gemässigter Weise äussert, wie es wohl bei einer Vorstellung, nie aber in der Wirklichkeit möglich wäre. — Auch sehen wir sogleich auf dem andern Flügelbilde die symbolische Auffassungsweise mit aller Entschiedenheit wiederkehrend. Nicht das mindeste von dem, was der Evangelist sieht, war in Wirklichkeit vor ihm; es sind die Anschauungen seiner Phantasie, die der Künstler uns sichtbar gemacht hat.

So sehen wir das ganze Werk aufgebaut auf dem Boden des Idealismus; und doch spricht aus ihm der Geist der flandrischen Schule, der Geist des Realismus auf das vernehmlichste und unzweideutigste. Es ist die Macht der Formengebung, die über den Gesammteindruck entscheidet, und für diese hat sich der Meister die Vorschrift — wenigstens grossentheils — in der Wirklichkeit gesucht. Schon den Körperformen sieht man die Abhängigkeit vom Modell an; auffallender aber noch ist die Gesichtsbildung der idealen Charaktere, die sich von der der wirklichen Personen (der Stifter) in nichts unterscheidet. Nicht nur die beiden Johannes, die Heiligen aussen auf den Flügelbildern, nein! auch die Madonna und selbst die Engel haben die individuellsten Bildniss-Physiognomien. Das sind keine Gestalten einer nur gedachten, aus der Phantasie des Künstlers gebornen Welt und Zeit: es sind wirkliche Menschen, die vielleicht den Zeitgenossen persönlich so bekannt gewesen, als die Stifter. Ja, die Vorgänge selber rückte der Künstler in die Gegenwart, indem er die burgundischen Trachten seiner Zeit für den Hof des Herodes auswählte, so dass die Tochter der Herodias aus seinem Bilde ohne aufzufallen über die Strasse von Brügge hätte gehen können.

Und doch machte hier wieder das eigentliche künstlerische Element sich geltend, in der Formengebung des Gefältes. Hier entwickelt die Schule, unabhängig von den Zufälligkeiten der wirklichen Bekleidung, einen selbständigen Styl, der soweit es das Costüm nicht hindert, Gestalt und Bewegung der Figuren hervorhebt, vornehmlich aber für das Gefälte grade Linien, viele und scharfe Brüche, klarausgesprochene Gegensätze von Flächen, Erhöhungen und Vertiefungen in Anwendung bringt.

Muss demnach das Gemälde durch die poetische Auffassung des Gegenstandes, wie durch die streng architektonische Anordnung einen ernsten, feierlichen Eindruck machen; ist ihm dagegen durch die Nachahmung individueller Formen das Gebiet idealer Schönheit und eines selbständigen Geschmacks fern gehalten, sowie durch die symbolische Darstellweise der Ausdruck der Leidenschaft ausgeschlossen: so begegnen wir nichts desto weniger in diesem Werke einzelnen Zügen von grosser Schönheit (wohin ich namentlich den Engel im Diaconengewand rechne, der den Evangelisten auf den König des Himmels aufmerksam macht); ja es ist auch ein jedes Antlitz der vorgestellten Personen so beseelt, so von der augenblicklichen Lage durchdrungen, dass wir einen stärkern Ausdruck nicht vermissen, noch ver-

langen, und dass selbst der leise Schauer, mit welchem die Tochter der Herodias das Haupt des Täufers empfängt, einen tiefen Eindruck auf uns macht.

Das Bild ist ursprünglich gewiss von grosser harmonischer Färbung gewesen. Nur, dass die Vision des Johannes wie im Feuer geröthet erscheint, muss von je den einheitlichen Eindruck etwas gestört haben. Localtöne sind überall vorherrschend und namentlich sind die Körpertheile, nicht nur die Angesichter, frei von starken Gegensätzen. In der Modellirung zeigt der Meister ein grosses Verständniss und weiss damit selbst strenge Formen zu mildern. In der Ausführung ist nicht das mindeste Skizzenhafte. Mit dem grössten Fleiss sind die Haare, Verzierungen, Teppichmuster und alle Nebensachen behandelt, wie jeder Theil gleichmässig bis zur höchsten Vollendung durchgeführt ist. Mit Recht wird es demnach als das vollkommenste Werk des Meisters gepriesen.

Es hat bekanntlich die Unterschrift, die zur falschen Namennennung des Meisters Veranlassung gegeben. In dieser in den Rahmen geschriebenen Unterschrift (Opus Johannis Memling MCCCCLXXIX 1479), hinter welcher noch ein unenträthseltes Monogramm folgt, ist das M in Memlings Namen so gebildet H so dass — zumal da das sogleich folgende M die gewöhnliche Form hat, das H im Johannes dem ersten Buchstaben des Familiennamens sehr ähnlich ist, — der Irrthum sehr nahe lag und verzeihlich ist.

Meines Wissens gebührt Waagen das Verdienst, den Namen zuerst wieder richtig gelesen zu haben; aber obschon Van Mander nur einen Memmelink kennt, der Anonymus bei Morelli (zu Anfang des 16. Jahrh.) ihn Memelingo nennt, beharrten die meisten Gemäldekataloge und das kunstliebende Publicum bei dem nun einmal eingeführten und angelernten Namen Hemling. „Das Gegentheil war ja doch nicht erwiesen.“ Nun indess ist es erwiesen: Seit James Weale in dem Stadtarchiv von Brügge den Namen unsers Künstlers in den Aufzeichnungen vieler Jahre immer als Hans Memmelink wiederkehrend gefunden, und 1861 im Journal des beaux arts von Antwerpen veröffentlicht, hat keine Einrede mehr Platz. Müssen wir doch nun auch nach diesen Nachrichten, die Memlings persönliche Verhältnisse betreffen und ihn uns als Bürger von Brügge im Besitz zweier ansehnlicher Häuser und als glücklichen Familienvater kennen lehren, die reizende und rührende Legende aufgeben, die sich an den Johannesaltar geheftet, den er als armer verwundeter Krieger in's Hospital der Ursulinerinnen aufgenommen, aus Dankbarkeit für seine Pflege gemalt haben soll. 1479 war er in den erwähnten sorgenfreien Verhältnissen in Brügge. So vertritt die Wahrheit immer von Neuem der Dichtung den Weg! — freilich den Holzweg.

DER ALTAR DER H. ELISABETH
IM DOM ZU KASCHAU.*)

Hierzu eine Bildtafel.

Wir haben bereits in der Abtheilung „Baukunst“ p. 18 dieses Bandes von einem Werke deutscher Kunst im Dom von Kaschau Nachricht gegeben, und fügen nun die Kunde hinzu von einem Denkmal deutscher Malerei, das sich an derselben Stelle befindet: vom Altar der h. Elisabeth, das — und wohl mit vollem Recht — für eine Arbeit von Michael Wohlgemuth gilt, und um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts beschafft worden sein mag.

12 Gemälde von beiläufig $5^1/_2$ F. Höhe (die Figuren haben ungefähr $^1/_3$ Lebensgrösse) bilden in zwei Reihen übereinander und von vergoldeten Schnitzereien eingefasst das Altarwerk, das der Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn, der h. Elisabeth, im gedachten Dom geweiht ist. Der Inhalt der Gemälde ist aus der Legende der Heiligen genommen und bewegt sich vornehmlich um die rührenden Erlebnisse dieser sehr frommen Dulderin.

Erstes Bild: Geburt der H. Elisabeth, 1207; die Mutter, Gertrud von Meran, liegt im Bett; die Hebamme hält dem königlichen Vater, der mit einer Anzahl Hofleute an der andern Seite des Bettes steht, das Neugeborne entgegen.

Zweites Bild: Elisabeth, vier Jahr alt, wird als die vom Landgrafen Hermann von Thüringen für seinen (etwa achtjährigen) Sohn Ludwig erwählte Braut vom Abgesandten des Königs Andreas nach der Wartburg gebracht und hier von ihrem künftigen Gemahl und von thüringischen Grossen empfangen.

Drittes Bild: Elisabeth pflegt Aussätzige.

Viertes Bild: Da sie ihre Menschenliebe so leidenschaftlich trieb, dass sie selbst einen Aussätzigen in das Bett ihres Gatten legte, so wurde sie von ihrer Schwiegermutter bei diesem verklagt, der, an sein Lager geführt, den unwillkommenen Gast finden sollte. Er findet aber — wie das Bild zeigt — statt desselben einen gekreuzigten Christus in Rosen, sinkt auf seine Knie, sieht Verzeihung erbittend zur frommen Gattin auf, während seine Mutter erstaunt und beschämt das Wunder betrachtet.

Fünftes Bild: Landgraf Ludwig sitzt mit vornehmen Gästen, darunter der Kaiser, zu Tisch. Da dieser die Fürstin zu sehen begehrt hatte, war vom Landgrafen nach ihr geschickt worden. Sie hatte sich aber mit Kleidermangel entschuldigt, da sie ihre ganze gute Garderobe den Armen geschenkt. Inzwischen kam erneuter und entschiedener Befehl, zu dessen Vollzug sie sich — und nicht vergebens — Kleider von Christus erbat. Reich ge-

*) Herr Emmeric Henszelmann, Mitglied der ungarischen Nationalakademie, hat nach diesem höchst merkwürdigen Werk eine Folge von Zeichnungen angefertigt, dazu auch einige Photographien machen lassen, in der Absicht sie zu veröffentlichen. Seiner Güte verdanke ich die Mittheilung einer Zeichnung und der entsprechenden Photographie zum Behuf der Aufnahme in meine „Denkmale.“ Indem ich dem geehrten Künstler hier öffentlich meinen aufrichtigen Dank ausspreche, möchte ich zugleich meine Leser auf sein hochachtungswerthes Unternehmen aufmerksam machen.

schmückt mit festlichen Gewanden tritt sie in den Saal, und wird von den Gästen wie vom Landgrafen ehrfürchtig bewundert, obschon sie die Engel nicht zu sehen scheinen, die die Zipfel ihres Mantels tragen.

Sechstes Bild: der Abschied des Landgrafen Ludwig als er das Kreuz genommen. Hinter ihm Ritter zu Ross, hinter ihr Frauenbegleitung.

Siebentes Bild: Elisabeth wird nach ihres Gatten Tode 1224 durch ihren Schwager und ihre Schwägerin von der Wartburg vertrieben. Eines ihrer Kinder im Arm, das andere an der Hand tritt sie aus dem Schloss, aus dem ihr das Gesinde und die herzlosen Verwandten nachsehen.

Achtes Bild: Eine alte Bettlerin, der sie oft Wohlthaten erwiesen, hat die Fürstin auf der Gasse in Eisenach in den Koth gestossen und verhöhnt sie.

Neuntes Bild: In einem gartenartigen Hofraum bedient Elisabeth heimlich aussätzige Kranke, wird aber dabei von ferne beobachtet.

Zehntes Bild: (S. unsere Bildtafel!) Elisabeths Beichtiger, Conrad, hatte ihr öfters über ihre zu weit gehende Hingebung an ansteckende Kranke Vorwürfe gemacht. Da sie aber ihrer Neigung nicht Halt gebieten wollte, wenn nicht Christus selbst sie dazu bestimmte, so benutzt sie eines Tages die Stunde der h. Messe und bittet Christum und die h. Jungfrau, wenn sie recht handelte, ihr zu erscheinen; und sie erscheinen. Ich habe dieses Blatt ausgewählt, weil die Verdienste wie die Mängel des Bildes hier am deutlichsten sichtbar sind. Unübertrefflich scheint mir der Ausdruck gläubiger, inbrünstiger Hingebung in Haltung, Bewegung und Mienen Elisabeths; auch ist der Gegensatz des gewiss rechtschaffenen, aber keineswegs inspirierten Altardieners gut gewählt und ausgesprochen; auch die Nebenfiguren im Hospitalzimmer fügen sich passend zum Ganzen; dagegen wird man in der Anordnung zu wenig Gruppierung, dazu die Kenntniss der Formen nicht ausreichend, und im Ganzen zu wenig Schönheit finden.

Elftes Bild: der Tod Elisabeths am 19. Nov. 1231. Ihr Lager umstehen Geistliche und Nonnen; aber ein Engel hält der Sterbenden die Kerze, die man ihr in die Hand gegeben; ein Engelchor steht singend zu ihren Häupten, und oben über ihr erscheinen Christus, Maria, Heilige und Engel.

Zwölftes Bild: Nachdem Elisabeth am 26. Mai 1235 vom Papst Gregor IX. zu Orvieto heilig gesprochen worden, wurde ihr Leichnam in ein neues Tabernakel gebracht. Wir sehen, mit wie grosser Feierlichkeit dies geschieht, in Gegenwart des Kaisers, der Kurfürsten und Fürsten des Reichs, sowie der hohen Geistlichkeit: eine besonders figurenreiche Composition.

Documente über die Entstehungszeit des Werkes liegen so wenig vor, als über den Meister, der es ausgeführt. Ohne eigene Anschauung desselben bin ich auf die Zeichnungen und die Angaben an Ort und Stelle beschränkt, halte aber letztere für richtig, da vornehmlich die Bewegungen der Figuren und die etwas scharfgeschnittenen Gesichtszüge mit den bekannten und beglaubigten Werken Wohlgemuths übereinstimmen.

DAS ROSENKRANZFEST
VON ALBRECHT DÜRER.

5 F. 6 Z. breit, 6 F. 7 Z. hoch.

In einem Brief an Wilibald Pirkheimer vom h. Dreikönigstag 1506 schreibt Albrecht Dürer: „ich hab den tewezchen (Deutschen) zw molen ein thafell dafor geben sy mir hundert und zehn gulden reinsch, dy wird Ich noch In acht Dagen ferfertigen mit weissen (grundieren) vnd schaben so will Ich sy von stund anheben zw molen wan sy mag ob Gott will ein monet noch Ostern awff dem altar sten." In einem andern Brief schreibt Dürer demselben, dass er die Tafel acht Tage nach Lichtmess zu malen angefangen. Wieder kurz vor Ostern schreibt er ihm: „es ist eine grosse erbett doron (an der Tafel) vnd Ich kan sy vor pfingsten nit voll awsmachen so gibt man vns nit mehr den 85 Dugaten." Im September sodann d. J. schreibt er ihm: „Item wist daz mein thafell sagt sy wolt ein Dugaten drum geben daz Ihrs secht sy sey gut vnd schön von Farben. Ich hab gros lob dordurch vberkumen aber wenig nutz. Ich wolt woll 200 Dugaten der tzeit gwunnen haben vnd hab grosse erbett awsgeschlagen awff daz ich heim müg kumen vnd Ich hab awch dy Moler all gesthtilt (d. i. zum Schweigen gebracht) dy do sagten Im stechen wer Ich gut aber im molen wist ich nit mit farben vm zu gen. Jez spricht Jeder man sy haben schöner farben nie gesehen."

Das sind die Originalnachrichten, die wir von dem Bilde haben, von dem unsre Tafel einen Umriss gibt. Es war für die deutsche Gemeinde in Venedig und zwar für ihre Kirche des H. Bartholomäus gemalt. Dort hat es Kaiser Leopold II. gesehen und bei seiner grossen Vorliebe für Dürers Werke nicht geruht, bis es ihm käuflich überlassen wurde. Von Wien, wohin er es durch besondere Boten von Venedig hatte tragen lassen, wurde es 1782 aus nicht bekannten Ursachen nach Prag in das Prämonstratenser-Kloster des Strahof gebracht und hier ist es bis jetzt geblieben — leider zu seinem grossen Nachtheil! Die unverständige Leidenschaft, alte Gemälde „auffrischen" zu lassen, hat dieses hohe Meisterwerk in die Hände eines Bilderrestaurators geliefert, der nicht nur ganze Stellen mit neuer Farbe überdeckt, sondern sich auch für berufen und befähigt gehalten, an besonders wichtigen Punkten den „Schwächen" Dürers nachzuhelfen und namentlich der heiligen Jungfrau ein Antlitz eigener Erfindung zu geben anstatt des „gar zu wenig idealischen" des Originals. Da er nun, wie mir von einem zuverlässigen Augenzeugen seiner Arbeit erzählt worden, die Stelle vorher abgeschliffen, so ist an eine künftige wirkliche Herstellung nicht mehr zu denken. Um so wichtiger war mir die Nachricht, dass sich in Wien eine alte Copie des Bildes befinde; und ich danke es der besondern Güte und Gefälligkeit des H. Galleriedirectors Engert daselbst, der mir eine Durchzeichnung der Madonna mit dem Kinde besorgt hat, dass ich in meiner Zeich-

nung dem Charakter des Originals näher kommen konnte, als es jetzt nach dem Originalgemälde möglich gewesen wäre.

Wenden wir uns nun zu dem Gemälde, so sagt uns sogleich der erste Eindruck, dass wir es hier mit einer Schöpfung des Meisters zu thun haben, die sich von all seinen Werken in wesentlichen Stücken auffallend unterscheidet. Freilich die Basis des Realismus, auf welcher die Kunst Dürers steht, zu verlassen, ist nicht der entfernteste Versuch sichtbar: jeder Zug im Bilde zeugt von des Meisters innigem Zusammenhang mit Natur und Wirklichkeit. Aber in der weisen Benutzung des Raumes für das Uebergewicht der menschlichen Gestalten, in der Strenge der symmetrischen Anordnung, in der Werthschätzung der Massenwirkung bei den Gewändern, ja selbst in der Formenwahl des Gefältes erkennen wir unbedingt den Einfluss jener Werke, in deren Nähe er das Bild gemalt; ja eine besonders charakteristische Gestalt, der lautenschlagende Engel, erinnert so lebhaft an Giovanni Bellini, dass wir ihn fast für eine, diesem von Dürer besonders hochgeschätzten Meister dargebrachte Huldigung ansehen möchten. Die venetianische Kunst aber — wie laut sie auch vermeinte, „von antigisch Art" zu sein, stand mit ihrem entschiedenen Naturalismus, und selbst mit der Formengebung und strengen Zeichnung (eines Vivarini z. B.) dem deutschen Meister nicht so fern, dass er nicht zum Einverständniss mit ihr hätte gelangen können.

Das Bild hat den Namen des Rosenkranzfestes und bezieht sich auf die Einführung des Rosenkranzes in die katholische Kirche. Dürers poetischer Sinn hielt sich an das Wort und verwandelte die Paternosterschnüre in Kränze von blühenden Rosen und gewann damit heitere und reizende Motive der Darstellung. Dem ganzen Werke das Gepräge der Heiterkeit aufzudrücken, verlegte er die kirchliche Scene in eine sonnige Landschaft, unter schattige Bäume auf grünen blumigen Rasen, mit weiter Fernsicht in lachende Auen.

Auf einem Thron, hinter welchem ein Teppich von zwei Engelkindern gehalten wird sitzt die heilige Jungfrau, die Königin des Festes. Zwei den andern ganz ähnliche Engelkinder halten die Krone über ihrem Haupt. Sie ist in einen weiten, faltenreichen Mantel gehüllt das aufgelöste Haar fällt in Wellen über die linke Schulter herab; mit ihrer Rechten hält sie das unbekleidete, auf einem weissen Tuch liegende Jesuskind, das sich fast ungeschickt in ihrem Schosse streckt, um den Rosenkranz, den es mit beiden Händchen hält, einem vor ihm knieenden, würdigen Mann auf das Haupt zu setzen. Der goldbrokatne Mantel, die päpstliche Krone neben ihm, bezeichnen ihn als das geistliche Oberhaupt der Christenheit; und wenden wir uns nach der rechten Seite, und sehen auf den, den Maria mit Rosen bekränzt, so erkennen wir sogleich den leitenden Gedanken der Composition. Dem Papst gegenüber kniet ein weltlicher Fürst, und zwar kein geringrer, als der römisch-deutsche Kaiser Maximilian. Die beiden höchsten Mächte der Erde empfangen die ersten Kränze, und zwar unmittelbar aus göttlichen Händen, und als Repräsentanten jener beiden Gewalten, denen Erhaltung und Schutz der Christenheit anvertraut ist, und die sich hier in Gruppen, die eine hinter dem Papst, die andere hinter dem Kaiser darstellen. Auf der geistlichen Seite knieen einige Cardinäle, Bischöfe, Ordensbrüder etc., die ihre Kränze theils von Engelkindern, theils aus

der Hand eines Dominicaners empfangen, den der Lilienstengel in seiner Hand als den H. Dominicus selbst, der den Cultus des Rosenkranzes eingeführt, kenntlich macht. Hinter dem Kaiser knien ein Ritter in Kriegsrüstung und ein Mann, in welchem man den Reichskanzler vermuthen möchte, so dass Militair- und Civilgewalt, als die beiden Hauptsäulen des Staats, dem Kaiser zunächst gesehen werden. Hier fehlt es auch nicht an Bürgern, Bauern und Frauen, denen allen Rosenkränze zugedacht sind; denn die Engelkinder sind reichlich damit versorgt. Nur zwei Männer halten sich so in der Ferne, dass sie in Gefahr sind, übergangen zu werden. Wir erkennen sie: es ist Albrecht Dürer selbst, mit der Urkunde des Bildes in der Hand, und Wilibald Pirkheimer, an den er, während er an dem Bilde malte, aus Venedig geschrieben, dass er „kein andern frewnt awff erden hab, den" ihn.

Der ganzen festlichen Handlung gewissermâssen eine Stimme zu geben, hat Albrecht Dürer, nach dem bereits berührten Vorgang venetianischer Meister, einen Engel zu Füssen der h. Jungfrau zwischen Papst und Kaiser gesetzt, der, die Laute in der Hand, die Handlung mit Saitenspiel begleitet. Er unterscheidet sich wesentlich von den Engelkindern, die unbekleidet, halb in Wolken verhüllt sind, während er reich bekleidet ist und ungefähr aussieht, wie ein zwölfjähriges Mädchen.

Albrecht Dürer und Pirkheimer sind Bildnissfiguren; bei Kaiser Max besteht in dieser Hinsicht auch kein Zweifel; der Papst hat durch und durch individuelle Züge, ist aber nicht dem 1506 regierenden Julius II. ähnlich. Es ist mit Gewissheit anzunehmen dass auch von den übrigen Personen des Bildes mehre Bildnissbedeutung haben; leider aber finden sich nirgend Anhaltpunkte, um nur einigermâssen sichere Entdeckungen zu machen. Wahrscheinlich ist, dass einige der dargestellten Personen der deutschen Gemeinde in Venedig angehörten.

Ich sprach schon von der Gleichmässigkeit der Anordnung, die mit fast ängstlicher Genauigkeit ein Gleichgewicht zu beiden Seiten des Throns hervorgebracht hat. Mehr durch die Linien, als durch die Zahl und Stellung der Figuren, ist die Strenge der Symmetrie in etwas gebrochen. Und dennoch liegt nichts Beengendes, noch Gesuchtes in dieser festgeordneten Gruppierung, vornehmlich weil die Darstellung von den mannichfaltigsten Motiven belebt ist. Man vergleiche nur die fast conventionelle oder rituelle Haltung der wie zum Gebet geschlossenen Hände des Papstes mit den offenen, ein augenblickliches Ergriffensein aussprechenden Händen des Kaisers! Man vergleiche den Cardinal, der mit seinen Händen auch nur das Gelernte zu machen versteht, mit dem Kanzler, dessen spielende Hände uns verrathen, dass er mit seinen Gedanken nicht ganz gegenwärtig ist! Man vergleiche den sanften, zu Christus erhobenen frommen Blick des Mönchs mit dem Kreuz in den Händen, mit den strengen, finstern Mienen, mit denen der Krieger nach dem Papst schaut!

In der Formengebung ist Dürer am wenigsten von seiner Weise abgewichen. Bei seiner Vorliebe für charakteristische Züge hält er auch hier sich fern von jeder Art Idealität und macht lieber die Finger etwas zu knöchern, als zu weich. Im Gefälte kommt er mehrfach zu seinen kleinen Brüchen; im Ganzen aber ist er hier schon so einfach, wie er es in einem seiner letzten Werke, den bekannten vier Aposteln, wieder ist.

Durchgehend herrscht in diesem Bilde ein Feingefühl für Schönheit der Linie, wie wir es sonst bei Dürer nicht sehr häufig antreffen. Wie deutlich und harmonisch alle Linien aneinander stossen, sich verbinden und auslaufen, so überrascht doch grade an einer sehr augenfälligen Stelle ein starker Widerspruch. Die Bewegung des linken Beines vom Christkind vereint sich durchaus nicht mit der des rechten und erscheint ebenso unschön als nahebei unnatürlich.

Dagegen ist alles im Bilde mit einer Genauigkeit, Liebe und Festigkeit gezeichnet, Hände und Haare, Blumen und Steine, Waffen und Stoffe, vornehmlich aber die grösstentheils gut erhaltenen Männerköpfe, dass aus jedem Strich die Meisterschaft blickt.

Ueber die Färbung lässt sich schwer mehr urtheilen, da manche Stellen ganz übermalt sind. Von grosser Naturwahrheit sind wie in den Formen so in der Färbung die Köpfe, und tiefkräftig sind die Gewandfarben. Sehr lichtgrün sind die Bäume, sehr bläulich ist die Ferne, sehr bunt das Engelsgefieder im Vorgrund.

Bewundernswürdig aber ist die Ausführung und vor ganz gut erhaltenen Stellen muss man sich unwillkürlich fragen: was mögen die Venetianer dazu gesagt haben? Die Behandlung ist sehr flüssig und der Farbenauftrag durchsichtig, dabei sind alle Einzelheiten so fleissig durchgebildet, dass z. B. ein Waffenschmied nach der Rüstung des Ritters ganz fehlerlos arbeiten könnte. Im kleinsten Detail, bei jeder Bandschleife und Locke, in jedem Grashalm, wie in den Zügen des Gesichts sieht man die sichre, nur in der grössten Bestimmtheit sich genügende Hand Dürers. Und trotz all diesen auf das Kleinste verwendeten Mühen redet doch vernehmlich das Ganze, seine poetische Auffassung und der tiefe, lebendig sprechende Ausdruck der Gestalten zu uns, dass wir über dem Künstler immer wieder den Virtuosen vergessen.

Als solchen aber müssen wir ihn gleichfalls anerkennen, wenn wir Fleiss und Vollendung der Arbeit ansehen und bedenken, dass er sie im Zeitraum von fünf Monaten ausgeführt hat; denn so steht nebst dem Monogramm auf dem Blatt, das er in der Hand hält im Bilde: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer Germanus MDVI.

WANDGEMÄLDE VON GÜFFENS
UND SWERTS IN ANTWERPEN.

Hierzu eine Bildtafel.

Wo von alter deutscher Kunst die Rede ist, wird Keinem einfallen, die Schulen von Flandern und Brabant auszuschliessen. Die Werke eines Van Eyck und Roger, wie die von Rubens und Teniers bespricht die deutsche Kunstgeschichte so unbefangen, wie die eines Dürer und Holbein, und führt den Dom von Antwerpen neben dem Münster von Ulm unter den Denkmalen deutscher Baukunst auf. Diess Verhältniss hat sich in der Neuzeit geändert und es wird Niemand die Namen Wappers, De Kayser, Gallait u. A. in der Reihe deutscher Künstler suchen; aus dem einfachen Grunde, weil sie mit der fremden Conversationssprache auch die fremde Kunstsprache angenommen und in die Bewegung der deutschen Kunst nicht eingetreten.

Es ist wohl eine der grössten Eroberungen, die die neue deutsche Kunst gemacht hat, indem sie durch ihre Werke Sympathieen bei belgischen Künstlern von Bedeutung geweckt, sie zu Mitstrebenden in ihrer Richtung gewonnen und so das Gebiet, wo ihre eigentliche Wiege stand, und das ihr verloren gegangen, wiederum zu ihrem Reich gezogen hat; und dies zu einer Zeit, wo viele unsrer Künstler, verlockt durch die unleugbare Geschicklichkeit, den glanz- und wirkungsvollen Vortrag und die Farbenpracht der französisch-belgischen Schule, sich mit Verleugnung des theuer erkämpften heimischen Gutes, ihr in die Arme warfen.

Die ersten belgischen Künstler, die es gewagt, der herrschenden Meinung ihrer Heimath entgegen, die von Cornelius, Overbeck und ihren Freunden betretene Bahn einzuschlagen, sind die beiden Freunde G. Güffens und J. Swerts in Antwerpen. Aber sie standen mit ihren Bestrebungen nicht ganz isoliert, und der Ernst, mit dem sie ihren Beruf erfasst, die Strenge ihres Styls in Verbindung mit tadelloser Ausführung fand einen warmen Freund an dem Bürgermeister M. Loos, der die Commission für öffentliche Arbeiten und schöne Künste zu bestimmen wusste, das neuerbaute Börsengebäude von Antwerpen durch die HH. Güffens und Swerts mit Wandgemälden schmücken zu lassen. Der Auftrag datiert vom 19. Mai 1855 und lautet dahin, in den Gemälden die Hauptperioden des Handels von Antwerpen darzustellen.

Die ausgewählten Gegenstände sind folgende: 1) Die Dechanten und Commissäre der Hanse legen ihre Vollmachten und Privilegien in der Abtei St. Michael nieder 1315; ausgeführt von Güffens. — 2) Die Abgesandten der Republik Venedig, Dardo Bembo und Giovanni Georgi werden bei ihrer Ausschiffung vom Magistrat von Antwerpen mit Ehrenauszeichnung empfangen; ausgeführt von Swerts. 3) Eduard III. König von England befragt die Kaufleute von Antwerpen bei seinen Finanzoperationen, 1338; ausgeführt von Swerts. — 4) Der Magistrat von Antwerpen kredenzt französischen Kaufleuten den Ehrenwein 1451; ausgeführt von Güffens.

5) Margarethe von Oestreich empfängt eine persische Gesandtschaft zu Antwerpen, 1523; ausgeführt von Güffens. — 6) Der Magistrat von Antwerpen empfängt die erste moskowitische Gesandtschaft 1524; ausgeführt von Swerts. Zwischen den Fenstern sind allegorische Figuren auf die Hülfswissenschaften des Handels; sodann berühmte Seefahrer und Geographen angebracht; im Friese die Allegorien der Welttheile; im Mittelpunkt des Plafonds aber „La Belgique“.

Ich habe von diesen Gemälden ein grösseres von Güffens und zwei kleinere von Swerts ausgewählt, in der Hoffnung, damit meinen Lesern ein anschauliches Bild der Bestrebungen und des Talentes dieser Künstler, die die deutsche Kunstgenossenschaft zu den Ihrigen zählt, zu geben.

Das erste Gemälde, von Güffens, stellt die Scene in der Abtei St. Michael dar. (No. 1.) Wir befinden uns im Capitelsaal des Klosters; die frommen Brüder haben auf der umlaufenden Bank Platz genommen; der Abt ist von seinem Sitz aufgestanden, um die eingetretenen Repräsentanten des Handelsstandes zu begrüssen und ihre Schriften in Empfang zu nehmen. Die sehr einfache Handlung ist einfach wahr, prunk- und effektlos dargestellt. die Anordnung ist nicht nur klar, sondern kommt auch durch die Theilung in verschiedene Gruppen, die alle gut gerundet und gegipfelt sind, der ruhigen Betrachtung zu Hülfe, indem sie ihr bestimmte Ruhepunkte schafft. Die Gewänder sind nicht allein in den Motiven, sondern ganz besonders in den Formen im grossen Styl gehalten, und drücken in sprechenden Gegensätzen von Flächen, Zügen und Brüchen die Bewegung und Haltung der Gestalten deutlich und schön aus. Auch in der Anwendung eines bestimmten Costüms zeigt der Künstler eben soviel Geschmack als Kenntniss. Die Glanzstellen aber des Bildes sind offenbar die Köpfe, mit ihren ebenso grossartig einfachen, als individuell charakteristischen Zügen. Es dürfte schwer werden, ein anderes Werk der neuern Kunst zu nennen, aus welchem der Geist eines Masaccio oder Ghirlandajo so vernehmlich spräche wie hier. Dabei ist die Zeichnung von einer Sicherheit, Festigkeit und Correctheit, die nichts zu wünschen übrig lässt.

Der erste von Swerts behandelte Gegenstand No. 3, die Unterredung K. Edwards mit den Antwerpner Kaufleuten ist wenig dankbar; der zweite hingegen, No. 6. der Empfang der moskowitischen Gesandschaft bietet wenigstens etwas Handlung. In beiden Bildern aber ist es dem Künstler gelungen, die feingebildeten Kaufleute von Antwerpen zu charakterisieren und ebenso einerseits den König als Privatmann, anderseits die Russen in ihrer halbrohen Eigenthümlichkeit zu schildern. Swerts hat mit Güffens die Strenge des Styls, die Festigkeit und Correctheit der Zeichnung gemein. Weniger frei scheint er mir über die Formen, namentlich in den Gewändern zu gebieten; in der Anordnung aber folgt er denselben Principien, was namentlich bei dem grössern Bilde vom Empfang der Venetianer mehr hervortritt.

Die mit so viel Liebe, Begeisterung und Talent ausgeführten Gemälde hat ein furchtbar hartes Loos betroffen. In der Nacht nach dem Tage ihrer Beendigung, als alle Vorbereitungen gemacht waren zur festlichen Eröffnung des Gebäudes, brach Feuer in demselben aus und legte es mit seinem ganzen Inhalt in Asche.

DER HOCHALTAR IN ST. WOLFGANG
VON MICHAEL PACHER.

Hierzu eine Bildtafel.

Michael Pacher ist erst in neuester Zeit bekannt worden, und doch gebührt ihm eine vorragende Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst. Schon im ersten Bande der „Denkmale" (Malerei p. 17) habe ich von einem bedeutenden Werke seiner Hand Nachricht und Abbildung gegeben. Sein grösstes und vorzüglichstes Werk, der Hochaltar in St. Wolfgang, galt — obschon die Urkunde deutlich darauf steht — bis vor Kurzem für ein Werk des Michael Wohlgemuth. Meister Pacher aus Brunnecken in Tyrol wird künftig in seinen Ehren- und Rechtsansprüchen nicht mehr verkürzt werden. In der Abtheilung Bildnerei p. 15. dieses Bandes der „Denkmale" gebe ich von dem Gottesschrein zu St. Wolfgang einen Theil des Schnitzwerks. Zeigt sich auch der Meister hier auf einer höhern Stufe des Talents und der Kunstbildung, als in den Malereien, so sind doch auch diese von hervorragendem Werth und unterscheiden sich von den gegen Ende des 15. Jahrhunderts durch Härte des Styls ausgezeichneten Altarbildern oberdeutscher Schulen.

An dem Altarschrein sind nur die Flügel und ihre Sockel, aussen und innen, dann aber auch die Rückseite des ganzen Schreins gemalt. Ist dieser geschlossen, so sieht man folgende Gemälde: 1. St. Wolfgang erbaut die Kirche am Wolfgangsee. 2. Er predigt in derselben. 3. Er tröstet und heilt Kranke. 4. Er vertheilt Getreide an Arme.

Ist der Schrein geöffnet, so sieht man an den Flügeln folgende Gemälde: 1. Die Geburt Christi. Das Kind liegt auf einem Mantelzipfel der Mutter, die, die geschlossenen Hände betend nach oben gewendet, am Boden kniet. Der Schauplatz ist eine Scheune, in deren Gebälk eine Engelgruppe Platz genommen. 2. Die Beschneidung. Von diesem Gemälde giebt unsere Bildtafel den Umriss. Der Schauplatz ist das Innere einer gothischen Kirche. Der Hohepriester sitzt auf einer Art Thron und hat das ganz nackte Knäblein auf einem Leintuch auf seinem Schoose liegen und verrichtet mit dem Messer die rituelle Handlung. Vater Joseph und Grossmutter Anna haben das Leintuch gefasst, an dem das Kind sich hält. Die Mutter Maria steht hinter ihrer Mutter und hält ein Tuch bereit zum Abwischen des Blutes; ein junger Tempeldiener hält dem Hohenpriester das Gebetbuch vor, aus welchem derselbe den Segensspruch abzulesen haben wird. Hinter Maria sieht man noch eine junge Frau in nonnenhafter Kopftracht; hinter Joseph einige jüngere Männer, Zeugen der ritualen Handlung, davon der eine auch das Leintuch mit angefasst hat.

3. Mariä Reinigung. Der Tempel ist wiederum im gothischen Kirchenstyl. Der Hohepriester nimmt das ganz eingewickelte Kind aus Marias Händen. Joseph bringt ein Paar Tauben. Neben ihm ein Weib in nonnenhafter Tracht, wohl die Magd.

4. Der Tod Mariä. Auf einem Bett in gothischem Geschmack liegt, so dass wir sie in Verkürzung sehen, Maria mit gebrochenen Augen. Petrus drückt ihr sanft die Kerze in

die Hand und betet aus einem Buche. Hinter ihm stehen zwei andere Apostel, ein dritter kniet am Bettende, neben ihm hält ein vierter den Weihkessel, und hinter diesem bläst einer in das Rauchfass. Noch drei Apostel sieht man gemeinschaftlich aus Einem Buche beten. Ueber dem Bett erscheint Christus, von Engeln getragen, und nimmt die Seele Mariens in Empfang.

Am Sockel ist die Begrüssung Elisabeths und die Flucht nach Aegypten gemalt; aussen aber hat der Maler die Brustbilder der vier Kirchenväter angebracht.

An der Rückseite des Altarschreins haben St. Christoph und acht andere Kirchenheilige, am Sockel die vier Evangelisten ihre Stellen gefunden.

Der deutsche Charakter in der Auffassung, wie im Styl ist nicht zu verkennen; und doch zeigt eine gewisse Grossartigkeit der Zeichnung, namentlich der Faltenzüge, auf die Bekanntschaft mit den Venetianern, namentlich mit Vivarini.

Die Charaktere sind sehr individuell, halten sich aber doch fern von naturalistischer Naturnachahmung und haben, wenn auch nicht besonders schöne, doch jedenfalls breitgehaltene, stylisierte Formen.

Eine grosse Wahrheit, Natürlichkeit und Lebendigkeit ohne alle Uebertreibung herrscht in der Darstellung; und wenn hier keine Bewegung überflüssig erscheint, so kann man auch hinzufügen, dass die Motive, mit Unterlassung kleiner Züge, alle gut gewählt und richtig ausgedrückt sind. Die Physiognomien sind sehr sprechend (namentlich bei den Aposteln auf dem Bilde vom Tode Mariä); nur kleinen Räthseln begegnet man hie und da; wie man denn vergeblich nach der Ursache forschen wird, warum auf dem Bilde von der Beschneidung die Figuren links den Mund geschlossen, die aber rechts ihn offen haben?

Im Geschmack hält sich der Meister ziemlich selbständig, nur an einzelnen Stellen wie z. B. bei der Predigt des H. Wolfgang in der Kirche, bringt er Zeittrachten an. Dagegen scheut er sich nicht, einigen seiner Apostel Brillen aufzusetzen, was fast wie Humor aussieht.

In der Färbung herrscht ein grosser Styl: die Carnation ist plastisch, in einfachen Tönen gehalten; in den Gewändern sind mehrfach spielende Farben angewendet, Weiss mit violetten Schatten, Roth mit ganz hellrothen Lichtern u. dgl. m.

Die Ausführung ist in Oel, und zwar sehr fleissig und glatt, obschon bei breiter Behandlung, die von grosser Meisterschaft Zeugniss ablegt. Doch ist der Farbenauftrag mehr pastos als flüssig.

Die Tafeln bedurften einer Restauration, die sie unter der ein- und vorsichtigen Behandlung des Herrn Directors Engert in Wien zu ihrem grossen Vortheil gefunden. Ihm danke ich auch die Photographie nach der Beschneidung, die ich übrigens, da sie viele undeutliche Stellen hatte, vor dem Werk in St. Wolfgang berichtigen musste.

Auf der Rückseite des Schreins steht gaschrieben:

Benedictus abbas in mañsee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum michaelem pacher de praunneck anno dñi m°cccc°lxxxi°.

die Hände und liest aus einem Buche. Hinter ihm stehen zwei andere Apostel, ein dritter sitzt am Boden; neben ihm hält ein vierter den Weihkessel, und hinter diesem bläst einer in das Rauchfass. Noch drei Apostel sieht man gemeinschaftlich aus Einem Buche beten. Oben kommt der segnende Christus von Engeln getragen, und nimmt die Seele Mariens in Empfang.

Im Sockel ist die Heimsuchung, Elisabeth und die Flucht nach Aegypten gemalt; aussen sind [illegible] die Brustbilder der vier Kirchenväter angebracht.

An der Rückseite des Altarschreins stehen St. Christoph und acht andere Kirchenheilige, [illegible]

Der schwäbische Einfluss in der Auffassung, wie im Styl ist nicht zu verkennen, und [illegible] grosse Gleichmässigkeit der Zeichnung, namentlich der Faltenwürfe, auf die [illegible]

Die Charaktere sind sehr [illegible], haben aber doch [illegible] naturalistischer [illegible] und haben, wenn auch nicht besonders schöne, doch [illegible] breitgehaltene [illegible].

Eine grosse Würde, Feierlichkeit und Ruhe ohne alle [illegible] herrscht in den Darstellungen und wenn hier keine Bewegung übertrieben erscheint, so kann man auch bemerken, dass die Köpfe, mit Ausnahme einiger Züge, die gut gewählt und richtig ausgedrückt sind. Die Physiognomien sind sehr sprechend namentlich bei den Aposteln auf dem Bilde vom Tode Mariens; mit kleinen [illegible] begegnet man hie und da; wie man denn [illegible] werden wird, warum auf dem Bilde von der Beschneidung die [illegible] den Mund geschlossen, die aber rechts ihn offen haben?

Im Costüme hält sich der Meister ziemlich selbständig, nur an einzelnen Stellen wie z. B. bei der Predigt des H. Wolfgang in der Kirche, bringt er Zeittrachten an. Dagegen scheut er sich nicht, einigen seiner Apostel Brillen aufzusetzen, was fast wie Humor aussieht.

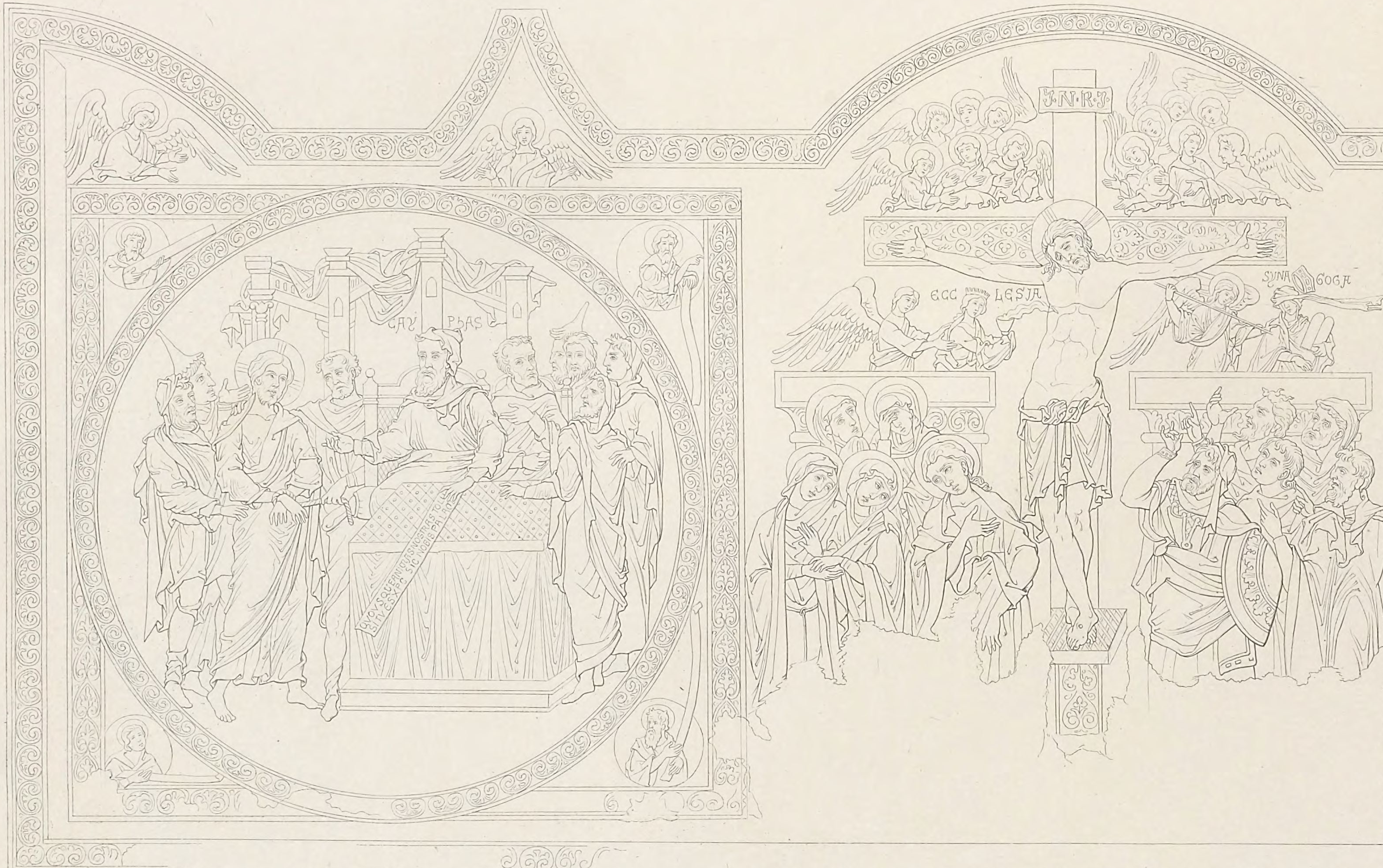
In der Färbung herrscht ein grosser Styl. Die Carnation ist plastisch, in einfachen Tönen gehalten, in den Gewändern sind mehrfach spielende Farben angewendet, Weiss mit violetten Schatten, Roth mit ganz hellrothen Lichtern u. dgl. m.

Die Ausführung ist in Oel, und zwar sehr fleissig und glatt, obschon bei breiter Behandlung, die von grosser Meisterschaft Zeugniss ablegt. Doch ist der Farbenauftrag mehr pastos als flüssig.

Die Tafeln bedurften einer Restauration, die sie unter der [illegible] Leitung des Herrn Directors Engert in Wien zu ihrem grossen Vortheil erfahren. [illegible] auch die Photographie nach der Restaurirung, die ich [illegible], da sie viele undeutliche Stellen hatte, vor dem Werk in St. Wolfgang berichtigen müssen.

Auf der Rückseite des Schreins steht geschrieben:

Benedictus abbas in mannsee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum michahelem pacher de prawnneck anno dni m°cccc°lxxxi°.

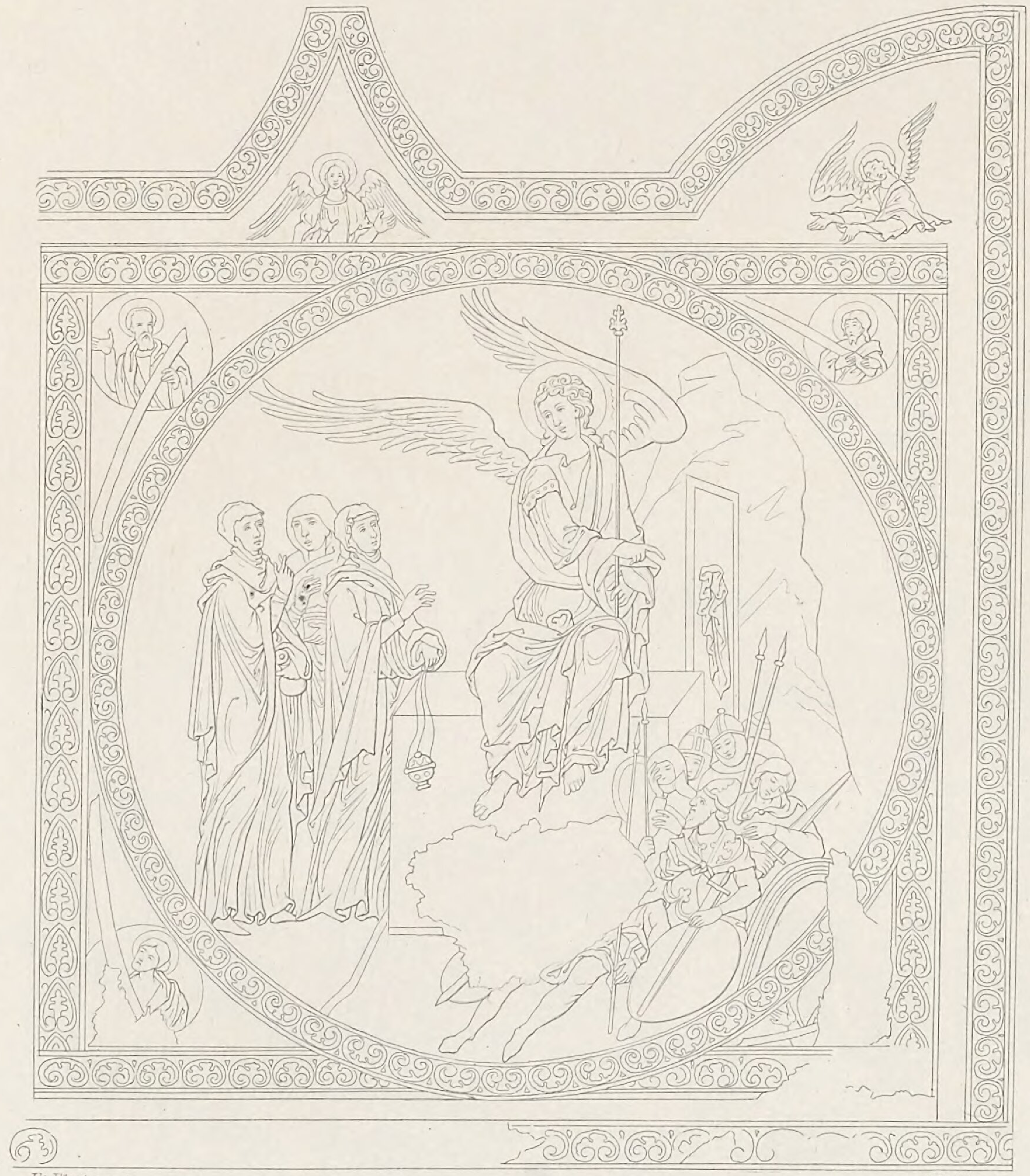


E. Förster gez.

H. Walde gest.

ALTARGEMÄLDE
IN DER MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST.
1.

T. O. Weigel Leipzig.



E. Förster gez. H. Walde gest.

ALTARGEMÄLDE
IN DER MARIENKIRCHE ZUR WIESE IN SOEST.
2.

T. O. Weigel Leipzig.



ALTARWERK DES DERIK VON [illegible]

IN DER PETERSKIRCHE ZU LÖWEN

146[illegible]

[illegible] Leipzig



Henri Otto gez.

H. Walde gest.

ALTARWERK DES DIERK VON STUERBOUT
IN DER PETERSKIRCHE ZU LOEWEN
1468.

1.

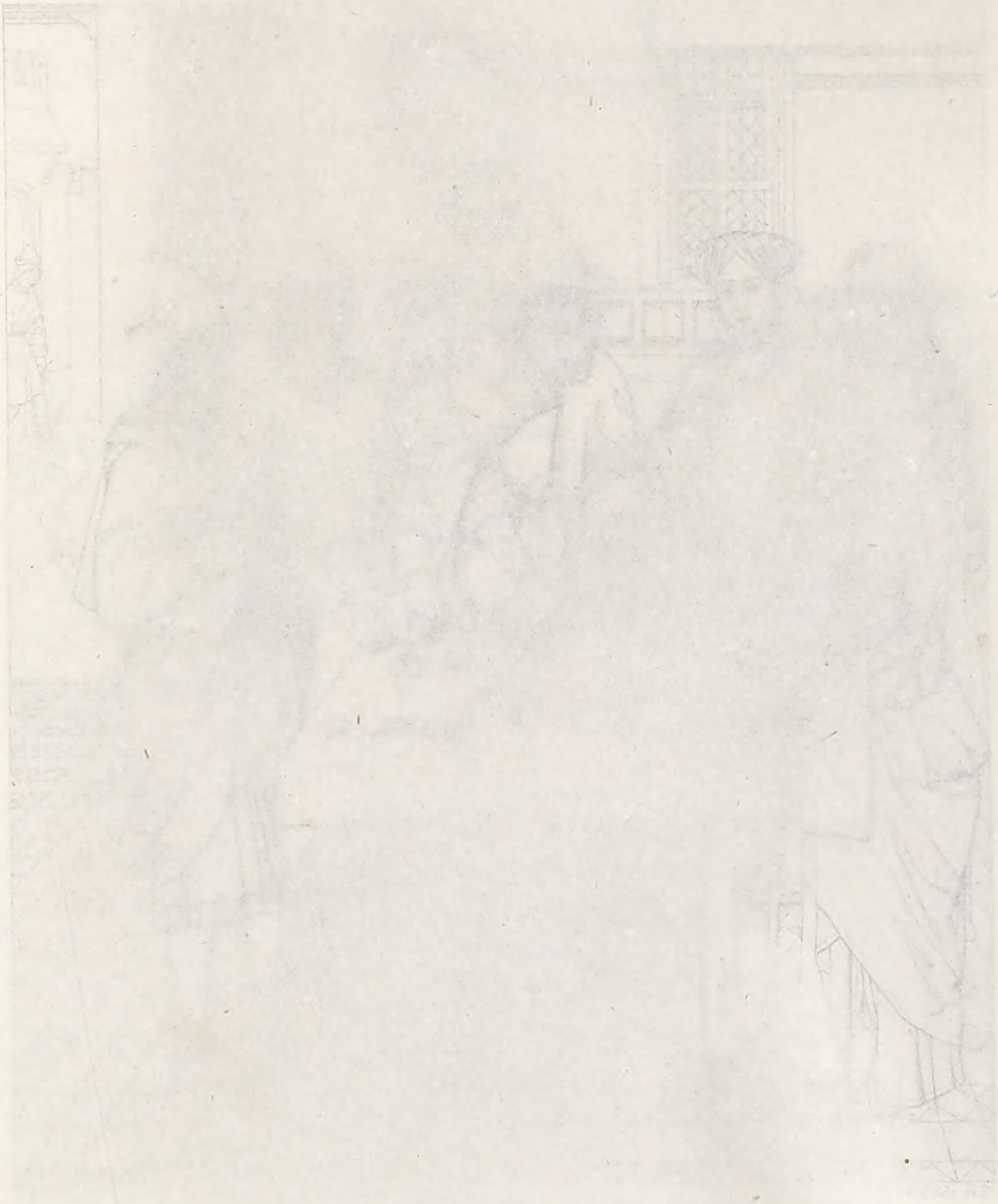
T. O. Weigel Leipzig.



H. Walde gest.

ALTARWERK DES DIERK VON STUERBOUT
IN DER PETERSKIRCHE ZU LÖWEN
1468.
2.

T. O. Weigel Leipzig.





E. Förster gez. H. Walde gest.

ALTARWERK DES DIERK VON STUERBOUT
IN DER PETERSKIRCHE. ZU LÖWEN
1468.
3.

T. O. Weigel. Leipzig.



H. Walde gest.

ALTARWERK DES DIERK VON STUERBOUT
IN DER PETERSKIRCHE ZU LÖWEN
1468.
4.

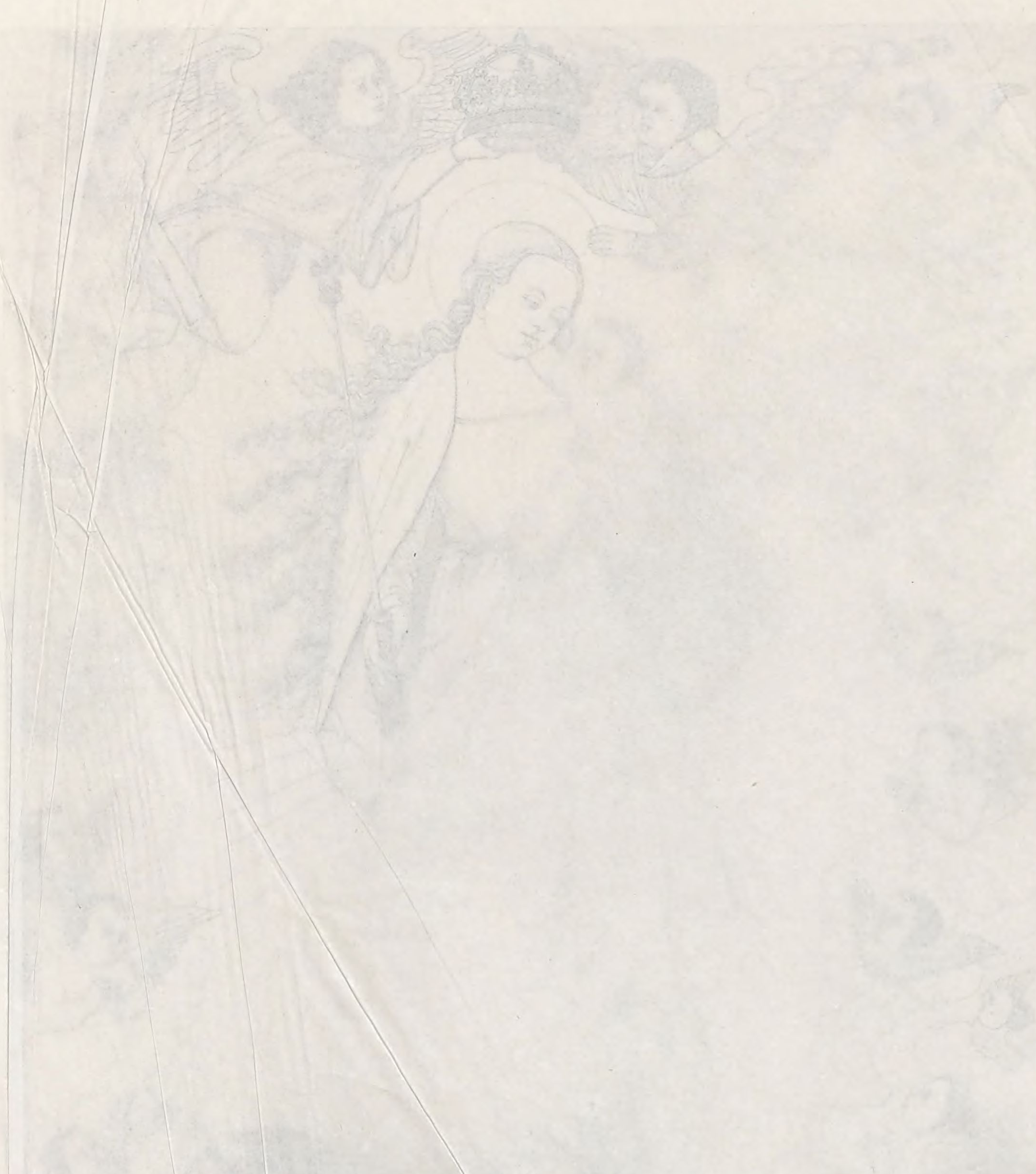
T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. *H. Walde gest.*

ALTARWERK DES DIERK VON STUERBOUT
IN DER PETERSKIRCHE ZU LÖWEN
1468.
5.

T. O. Weigel. Leipzig.





E. Förster gez. H. Walde gest.

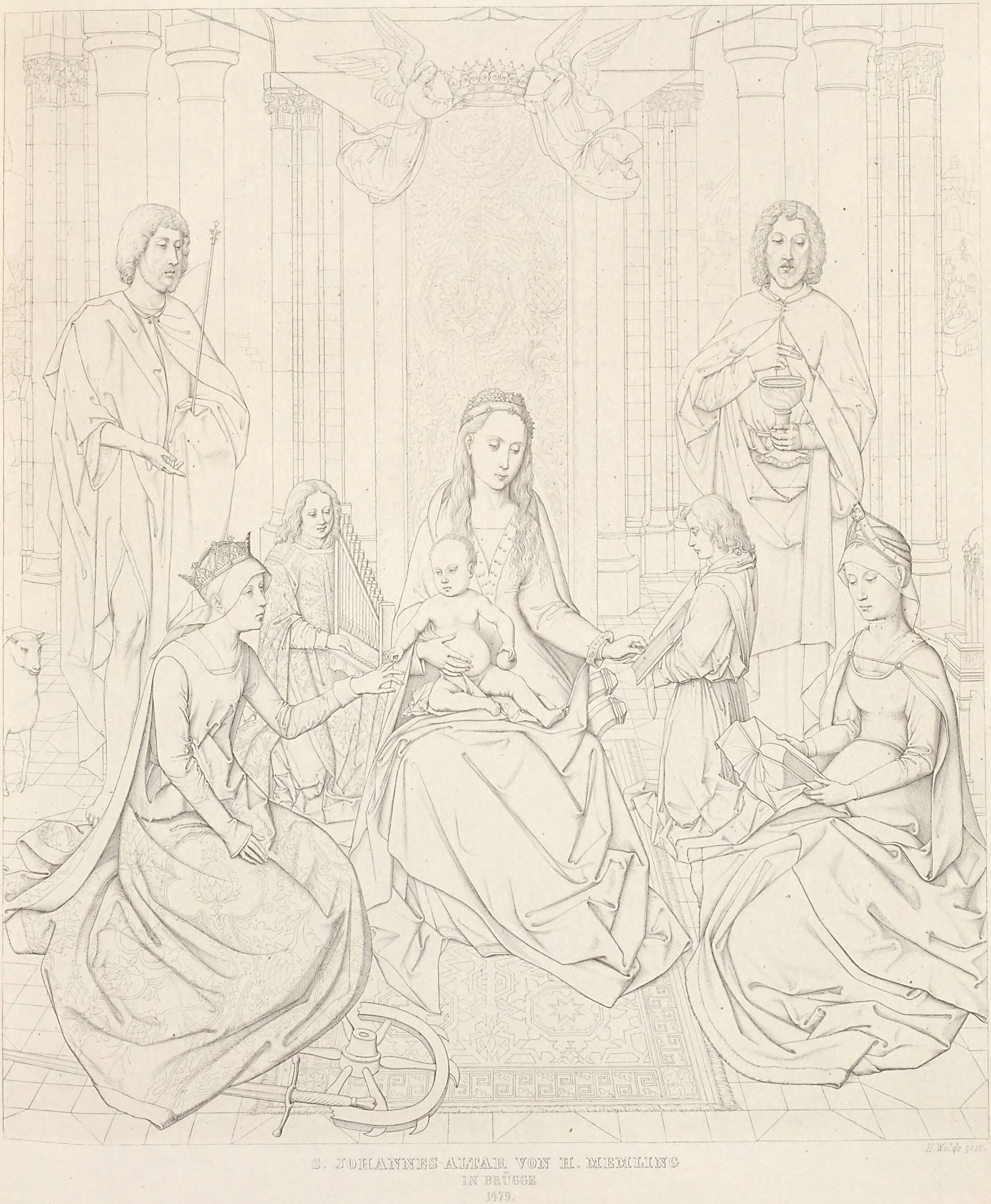
MADONNA VON MATTHIAS GRUENEWALD

1512 ca.

T. O. Weigel Leipzig



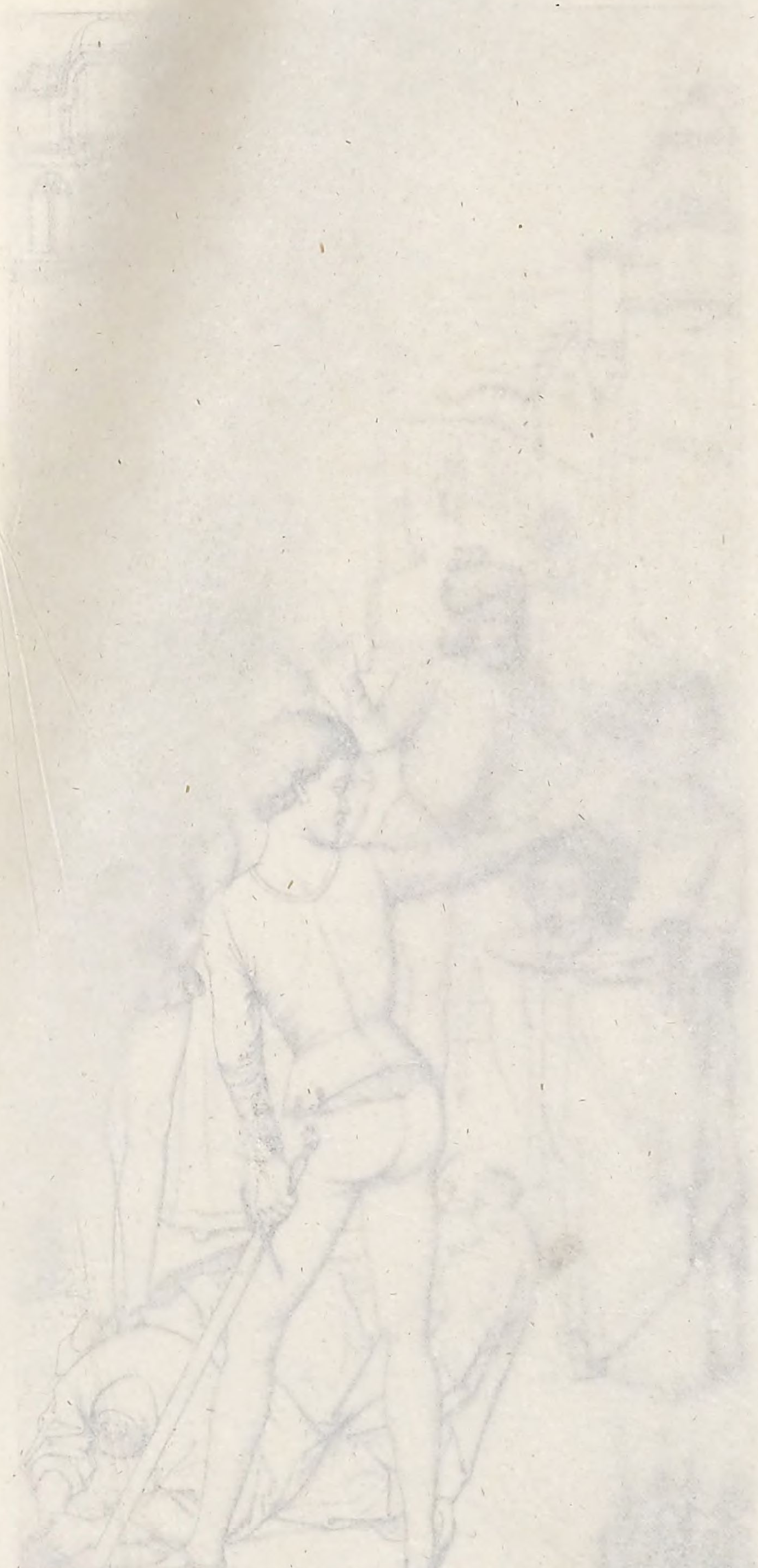
T. O. Weigel, Leipzig.



H. Walde gest.

S. JOHANNES-ALTAR VON H. MEMLING
IN BRÜGGE
1479.
1.

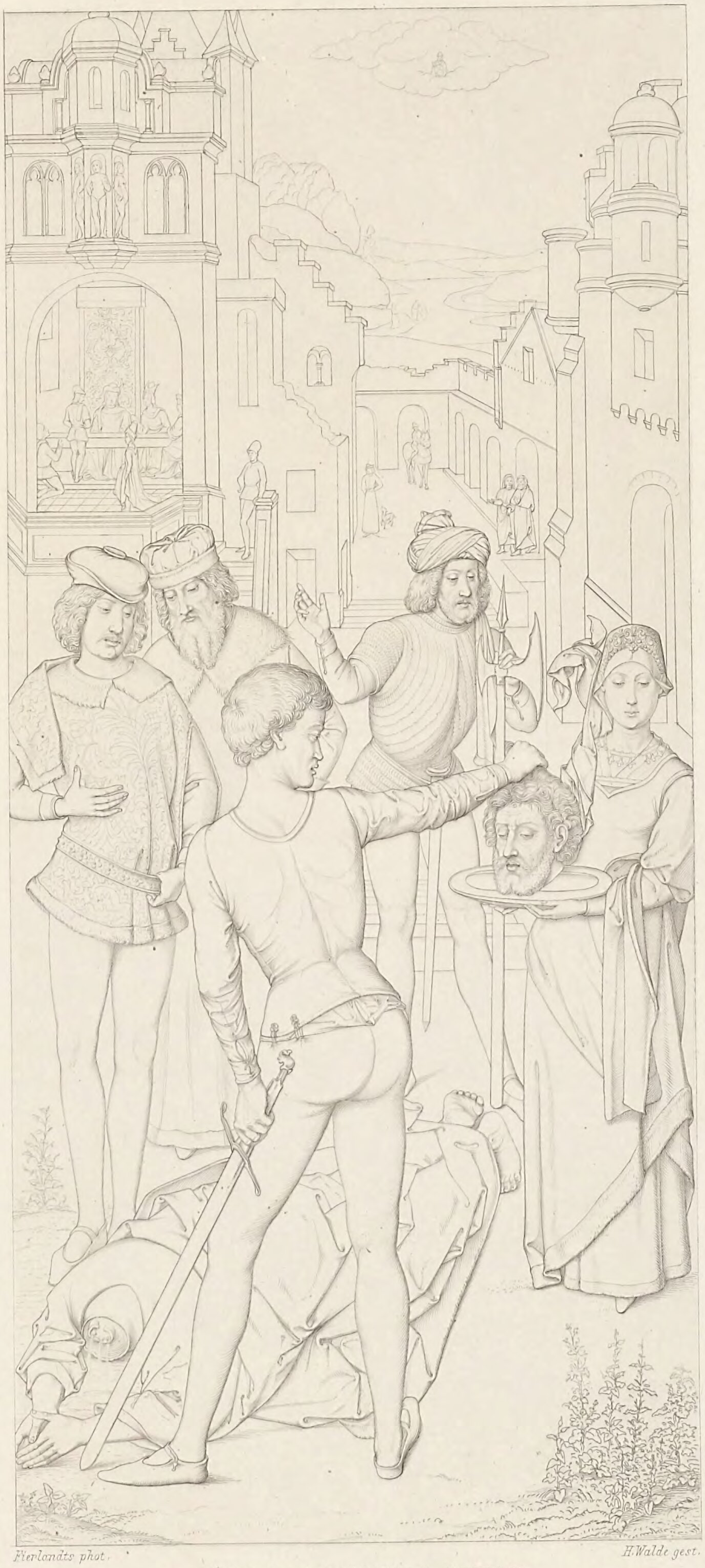
T. O. Weigel Leipzig.



DER S. JOHANNES A[illegible]

[illegible] H. MEMLING IN [illegible]

T. O. Weigel. Leipzig.



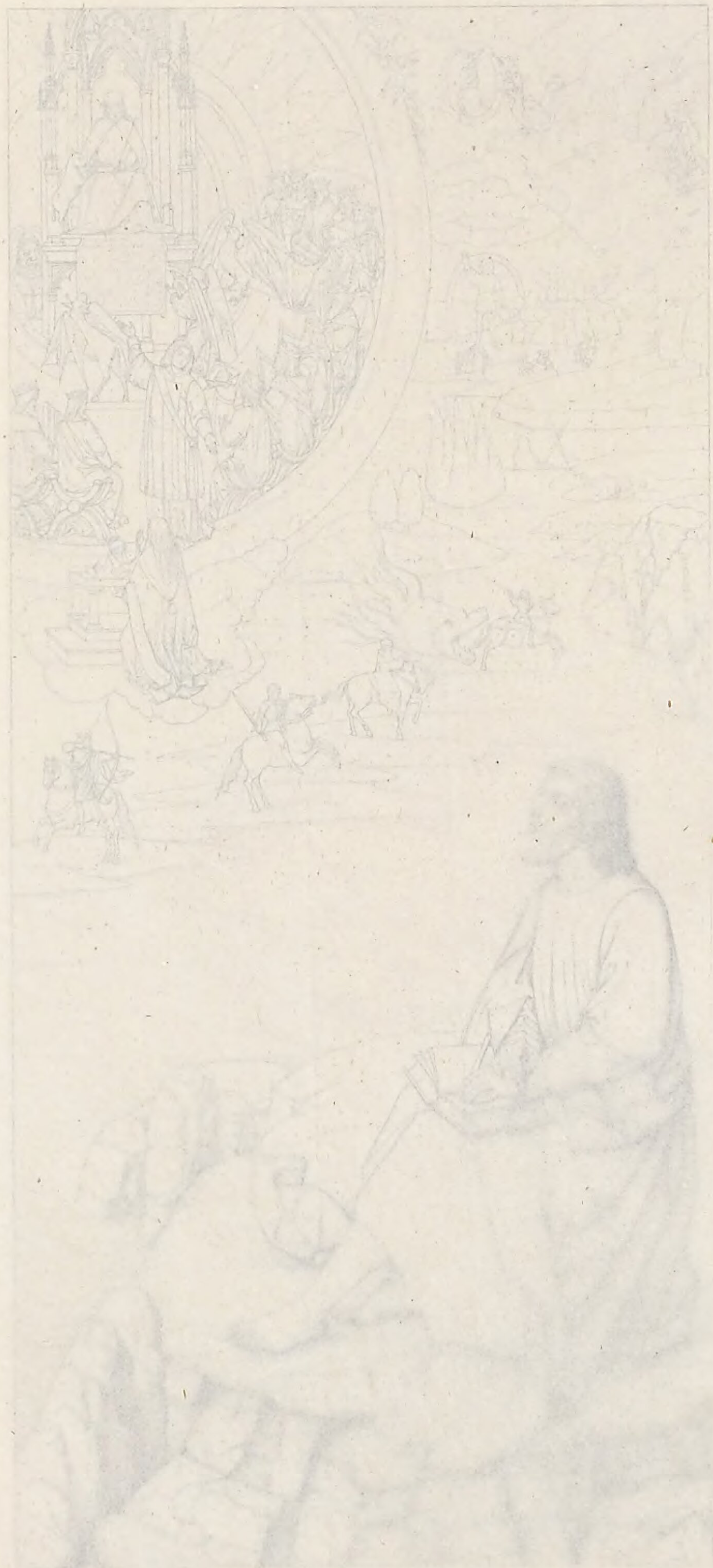
Fierlandts phot. H.Walde gest.

DER S. JOHANNES-ALTAR

VON H. MEMLING IN BRÜGGE

2.

T. O. Weigel Leipzig.

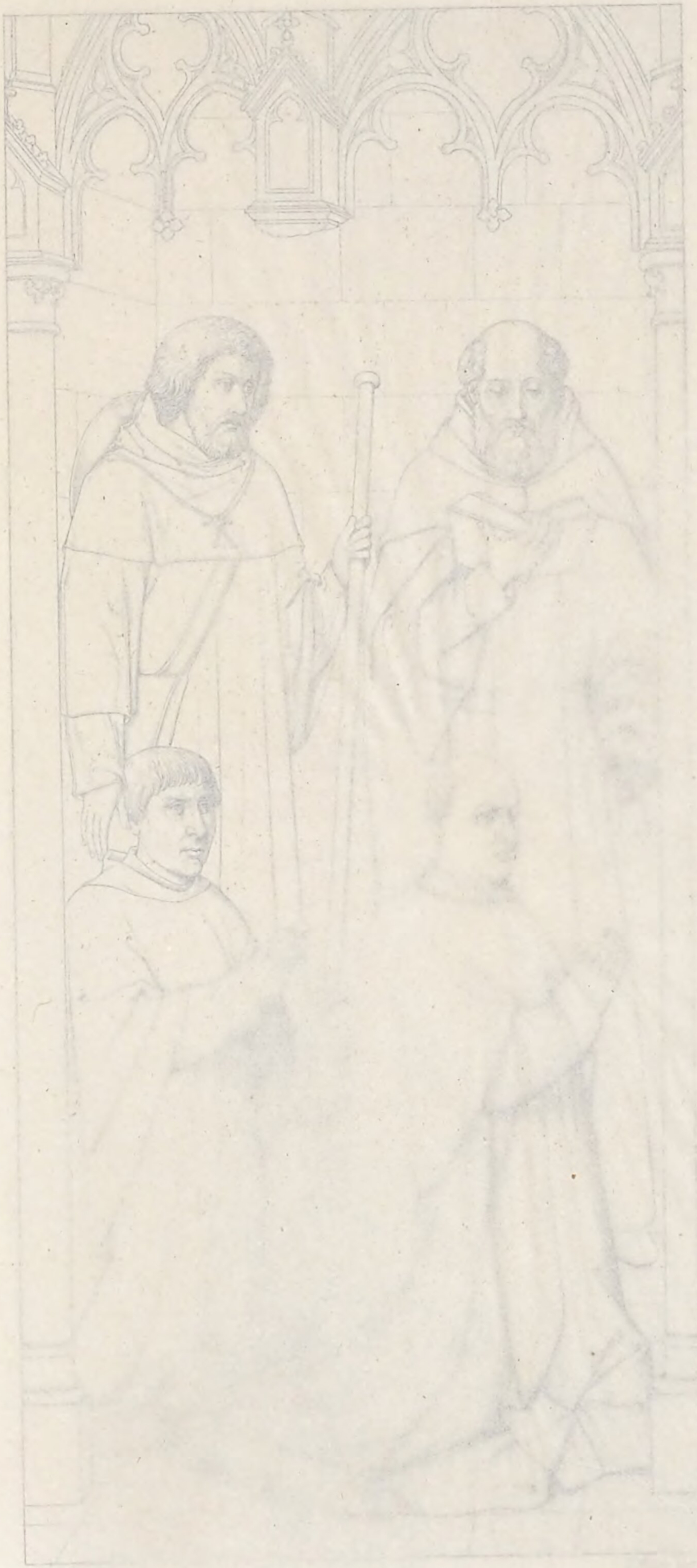




Fierlandts phot. H. Walde gest.

DER S. JOHANNES-ALTAR
VON H. MEMLING IN BRÜGGE
3.

T. O. Weigel. Leipzig.





Fierlandts phot. H. Walde gest.

DER S. JOHANNES-ALTAR

VON H. MEMLING IN BRÜGGE

4.

T. O. Weigel. Leipzig.



JOHANNES-ALTAR

VON MEMLING IN BRÜGGE

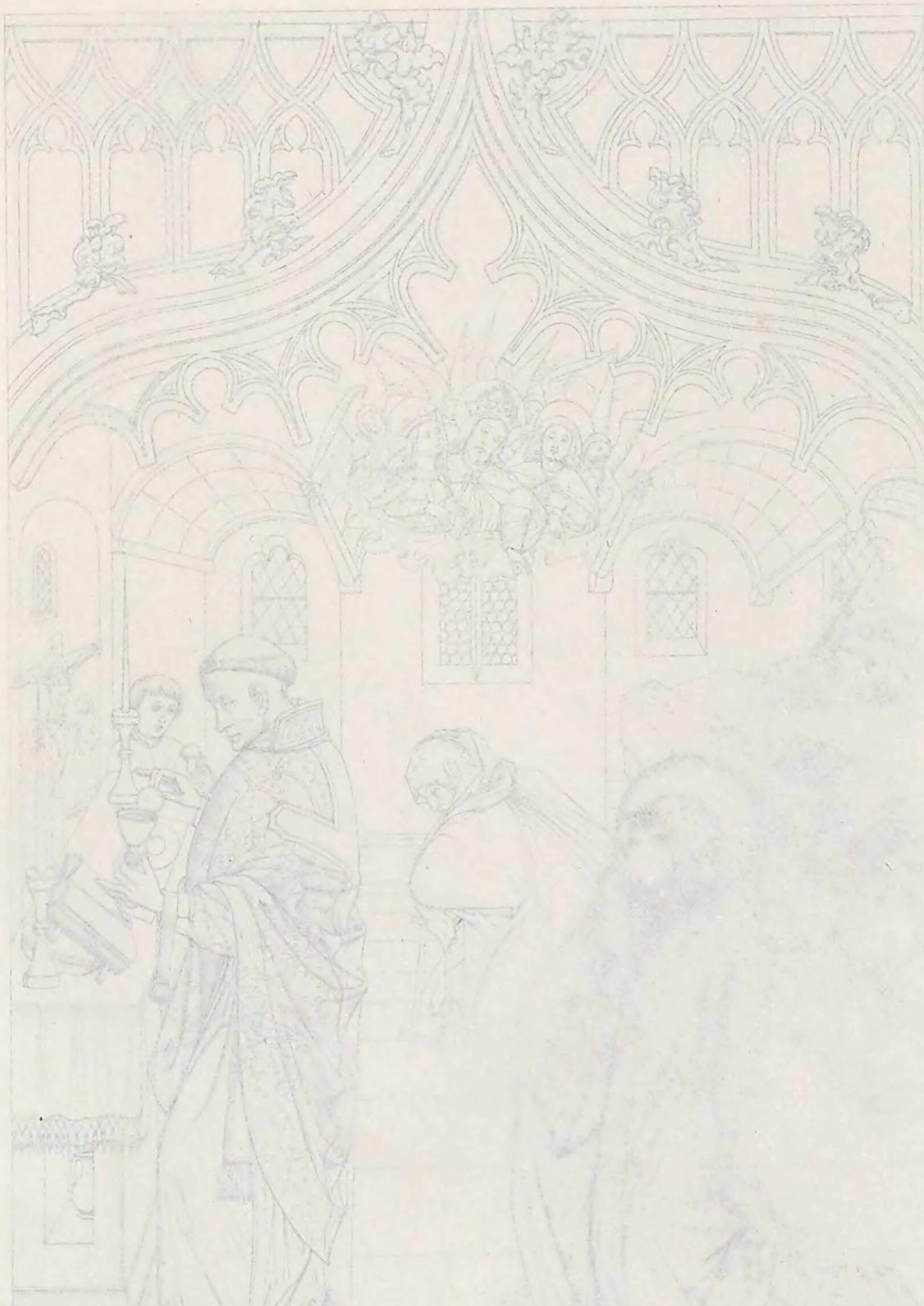


Fierlandts phot. H. Walde gest.

DER S. JOHANNES-ALTAR
VON H. MEMLING IN BRÜGGE.

5.

T. O. Weigel Leipzig.

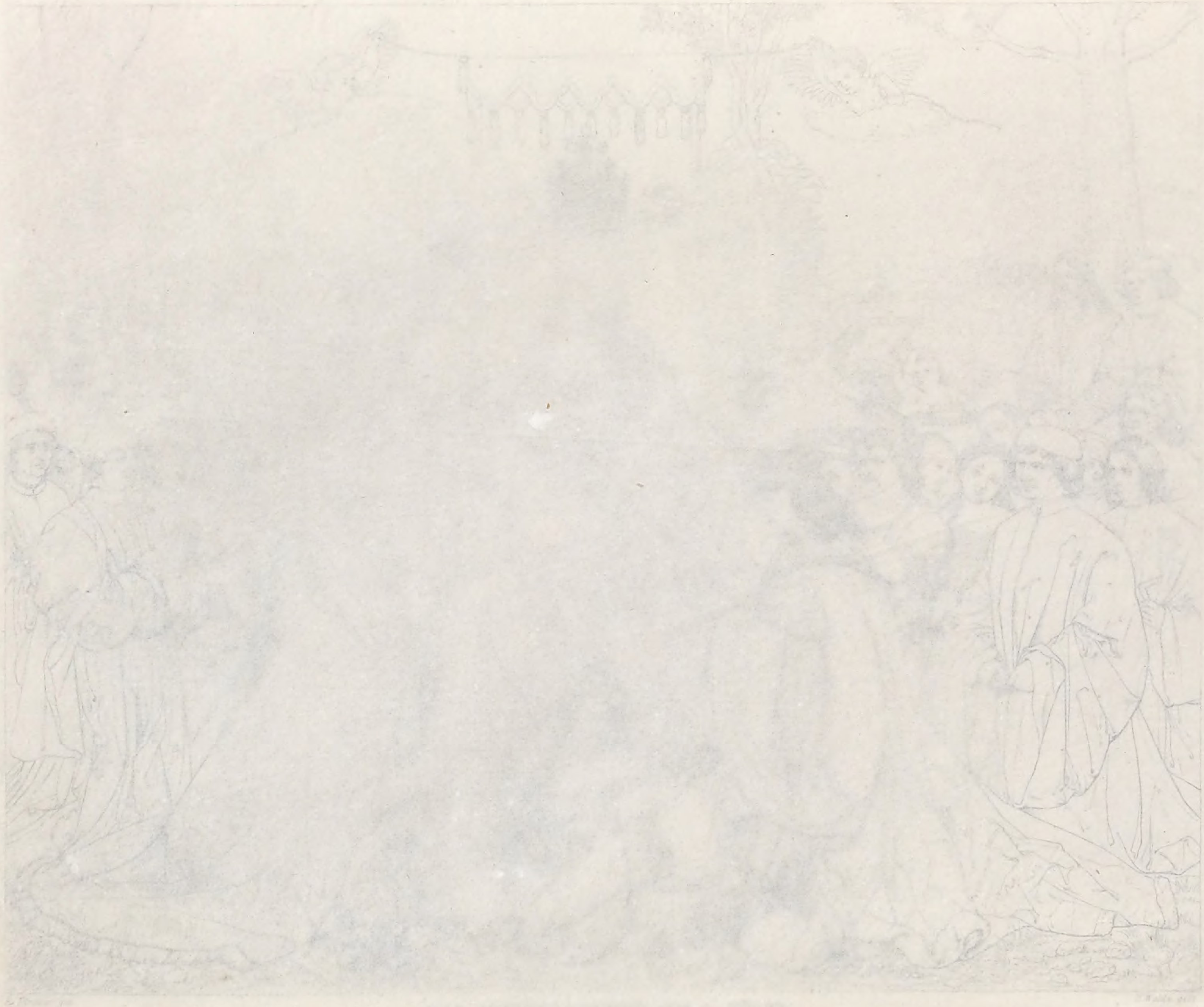




H. Walde gest.

DER S. ELISABETH-ALTAR
VON M. WOHLGEMUTH IM DOME ZU KASCHAU
1499?

T. O. Weigel. Leipzig.



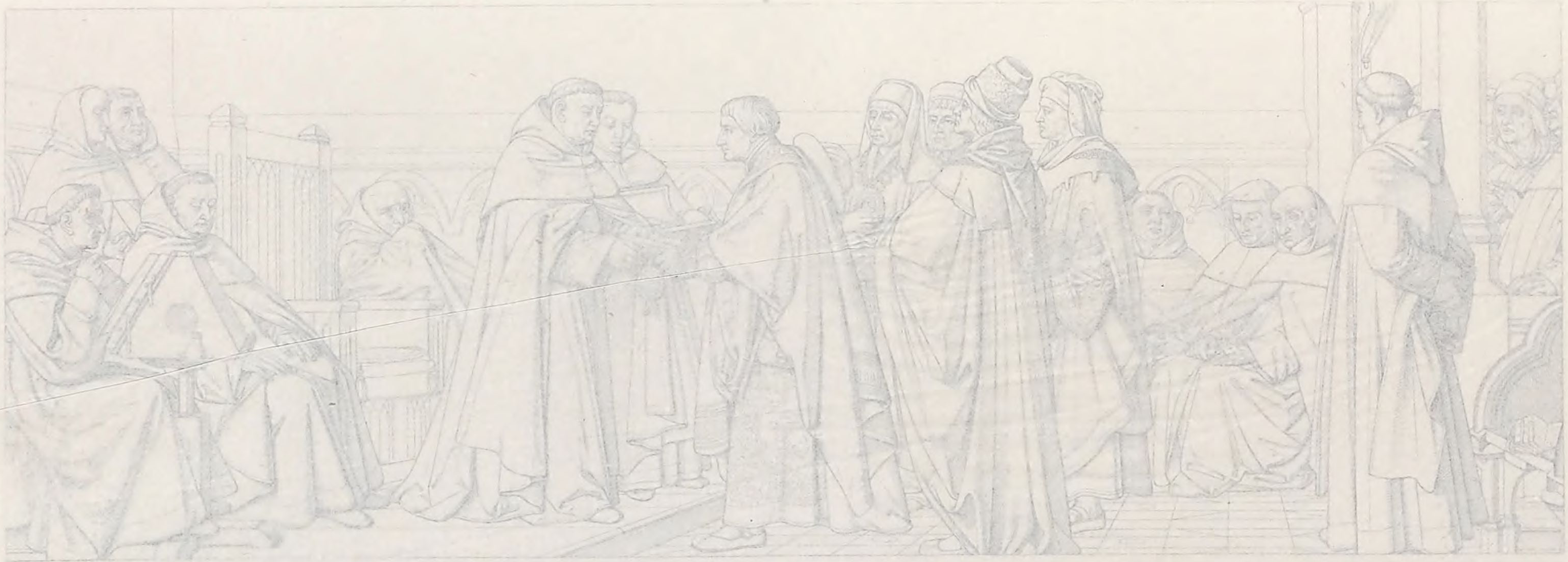


E. Förster gez.

H. Walde gest.

DAS ROSENKRANZFEST VON A. DÜRER

1506.



1





3

[illegible] UND ZWERTS



1



2

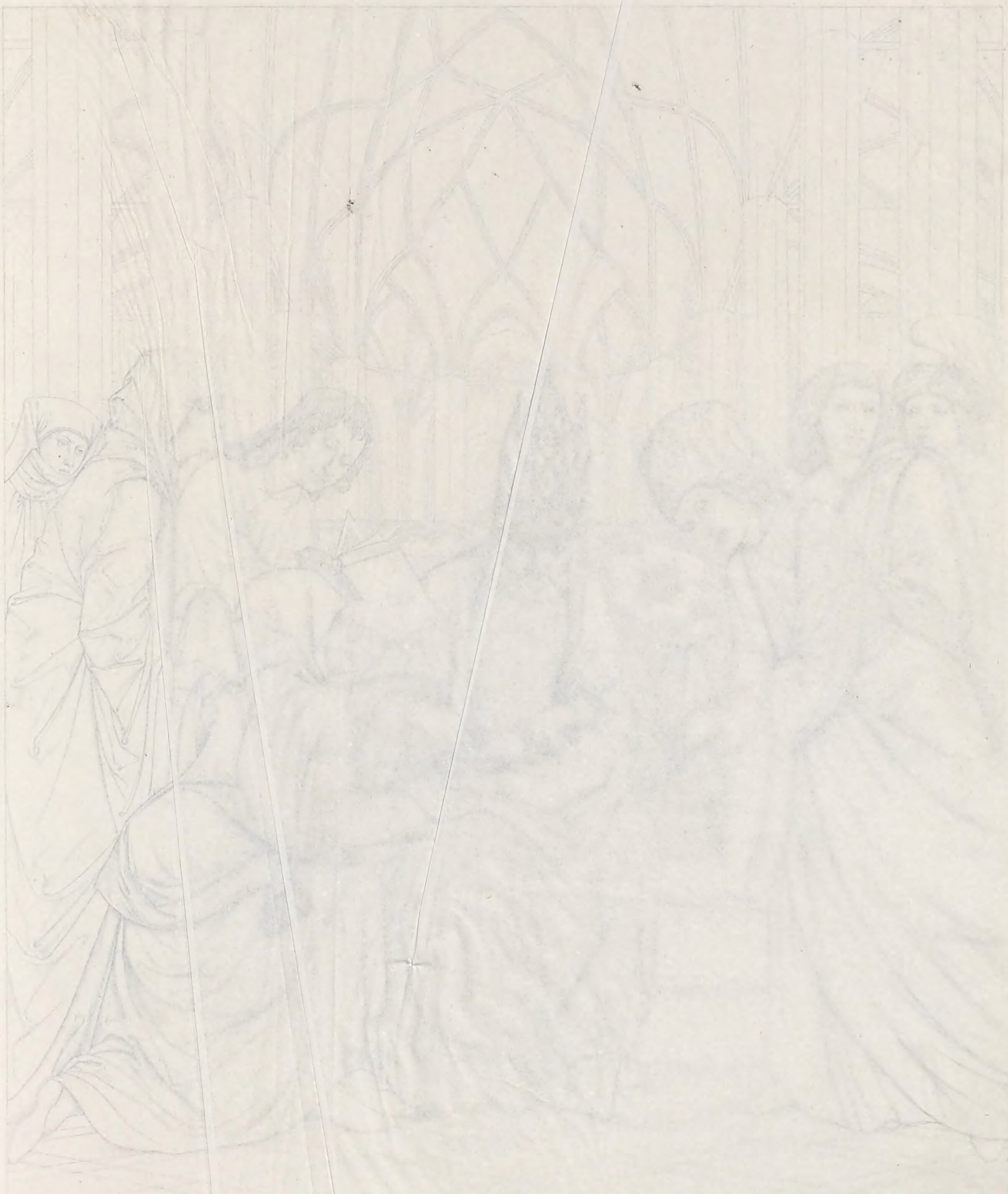


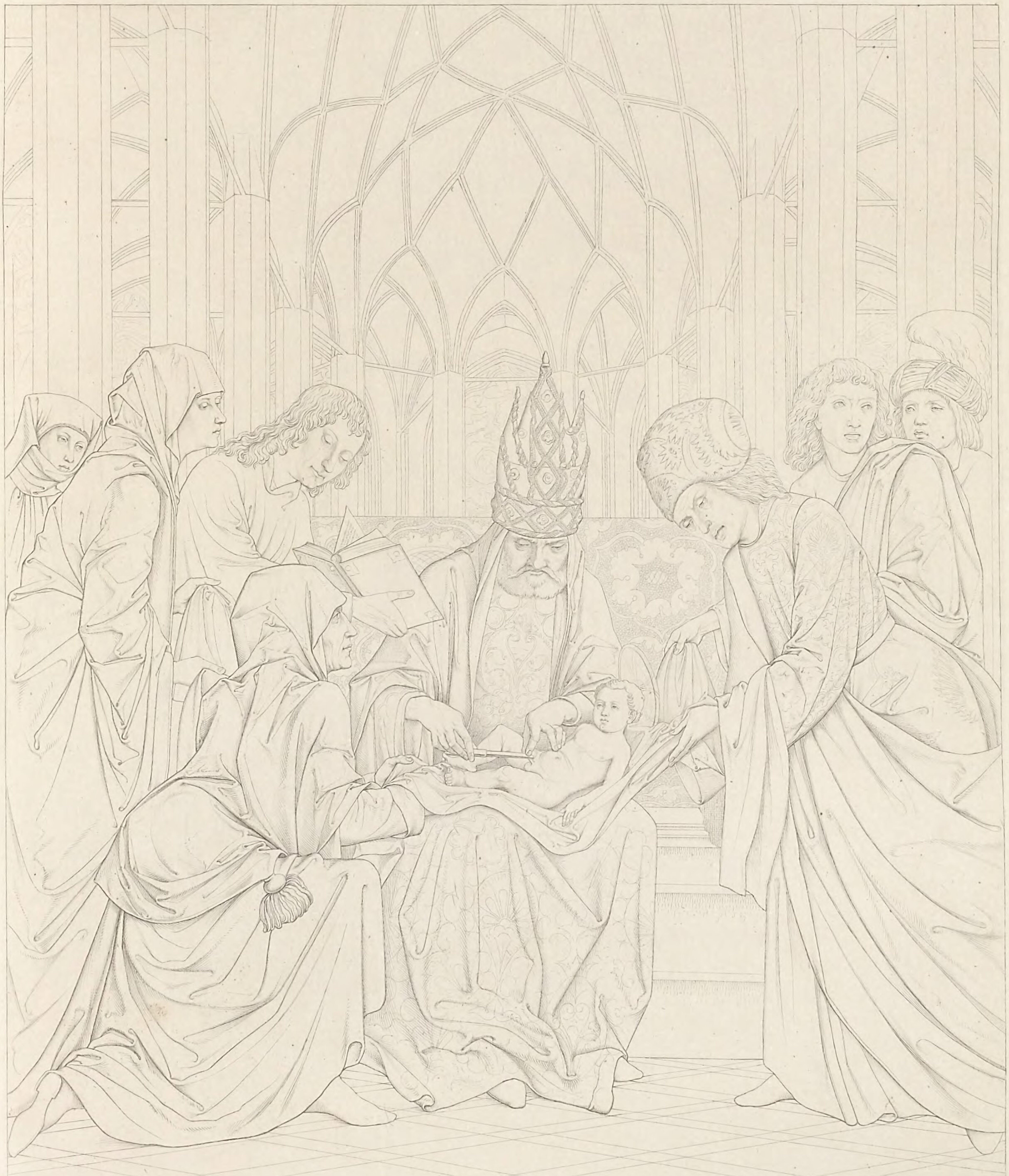
3

H. Walde gest.

WANDGEMÄLDE VON GÜFFENS UND SWERTS
IN ANTWERPEN
1858.

T. O. Weigel. Leipzig.





H. Walde gest.

DER ALTAR IN S. WOLFGANG

VON MICH. PACHER

1481.

2.

T. O. Weigel Leipzig.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

SBB 013402218565

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst, 1800-1885

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit

Bd.: 8

Leipzig (1863)

Bamberg, Staatsbibliothek -- Art.q.11(8
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11424029-6